

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Departamento de Educación Artística
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO

Tesis presentada para la obtención
del grado de Doctor por:
José Antonio García Hernández

Director:
Catedrático D. Manuel Sánchez Arcenegui

SEVILLA, 2017

MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO

José Antonio García Hernández

AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible que este trabajo vea la luz, apoyándome y asesorándome en múltiples aspectos.

A mi Director de tesis, Don Manuel Sánchez Arcenegui, enorme pintor y mejor amigo, por su disponibilidad absoluta, por tantas horas dedicadas a revisar el trabajo con sus inteligentes consejos y aportaciones y por su confianza en mí.

A mi Tutor Académico D. Juan Carlos Araño Gisbert, amigo y gran profesional, por brindarme esa ayuda en los momentos clave sin la cual hubiera sido imposible estar aquí hoy.

Al personal docente y administrativo del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes y de Educación Artística de la Facultad de Ciencias de la Educación que me han facilitado la información que necesitaba en cada momento y a todos mis amigos por su apoyo incondicional.

Para finalizar, a mi familia, mi hija, y sobre todo mi mujer, cuya generosidad, paciencia y comprensión, han permitido culminar este reto personal, y que sin duda quiero compartir con ellos.

Gracias a todos.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
I. Justificación.....	10
II. Objetivos.....	12
III. Estructura del trabajo.....	14
IV Metodología.....	16
 CAPITULO I : EUROPA: DE LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA AL SIGLO XXI.....	20
 I.1. INTRODUCCIÓN.....	21
 I.2 LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA	
I.2.1. Introducción.....	22
I.2.2. Apolodoro de Atenas.....	27
I.2.3. Agatarco de Samos.....	28
I.2.4. Zeuxis y Parrasio.....	28
I.2.5. Polignoto de Tasos.....	30
I.2.6. Apeles.....	31
 I.3 LA EDAD MEDIA.....	35
I.3.1. Introducción.....	36
I.3.2. Los Talleres Monacales.....	37
I.3.3. Las Logias Medievales.....	40
I.3.4. Los Gremios.....	41
 I.4 RENACIMIENTO Y MANIERISMO.....	46
I.4.1. Introducción.....	47
I.4.2. Siglo XV.....	48
I.4.3. Siglo XVI.....	56
I.4.3.1. El dibujo en el siglo XVI.....	56
I.4.3.2. La Academia Renacentista.....	67
I.4.3.2.1. La Academia de Disegno de Florencia.....	71
I.4.3.2.2. La Academia de San Lucas de Roma.....	76
I.4.3.2.3. La Academia de los Carracci en Bolonia.....	79
 I.5 EL BARROCO Y LA ILUSTRACIÓN.....	82
I.5.1 Introducción.....	83
I.5.2 El dibujo en el Siglo XVII.....	83
I.5.3 La Real Academia de Pintura y Escultura de París.....	93
I.5.4 El dibujo en el siglo XVIII.....	104
I.5.5 La Royal Academy of Arts de Londres.....	106
 I.6 ELSIGLO XIX.....	116
I.6.1. Introducción.....	117
I.6.2. El dibujo en el siglo XIX.....	118
I.6.3. Academias y Escuelas del siglo XIX.....	132

MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO

I.7.	EL SIGLO XX.....	140
	I.7.1. Introducción.....	141
	I.7.2.El dibujo en el siglo XX.....	141
	I.7.3,La Bauhaus.....	146
	I.7.4.Escuelas de arte post-Bauhaus.....	153
I.8.	APÉNDICE GRAFICO I.....	159
I.9.	APÉNDICE GRÁFICO II.....	185

CAPITULO II: LOS MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO

ARTÍSTICO: ESPAÑA.....211

II.1.	INTRODUCCIÓN.....	212
II.2.	LA EDAD MEDIA.....	213
II.3.	EL SIGLO XVI.....	215
II.4.	EL SIGLO XVII	
	II.4.1.Cambio en el concepto de Dibujo.....	218
	II.4.2.El Dibujo y las Academias del siglo XVII.....	225
II.5.	EL SIGLO XVIII	
	II.5.1.El siglo XVIII y la academia oficial.....	232
	II.5.2.El Academicismo español.....	241
	II.5.3.La Real Academia de San Fernando.....	243
II.6.	EL SIGLO XIX	
	II.6.1.Introducción.....	264
	II.6.2.La separación Academia- Enseñanza de Bellas Artes.....	268
II.7.	EL SIGLO XX.....	275
II.8.	EL SIGLO XXI.....	285

CAPITULO III. LOS MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO

ARTÍSTICO EN LOS ESTUDIOS DE BELLAS ARTES: SEVILLA

III.1	CONTEXTO HISTÓRICO DE LOS SIGLOS XVI-XVII-XVIII.....	289
III.2.	EL DIBUJO EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI.....	296
III.3	LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA DE SEVILLA O "ACADEMIA DE MURILLO" (1660-1673).....	299

III.4.	LA ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA (1771-1827).....	302
III.5	LA REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES (1771-1827).....	303
III.6	EL SIGLO XIX	
	III.6.1. Introducción.....	308
	III.6:2. Los estudios artísticos en la Sevilla del siglo XIX	313
	III.6.3 La Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel (1827-1849).....	317
	III.6.4. La Real Academia de Bellas Artes de Primera Clase de Sevilla (1850).....	319
	III.6.5 Las enseñanzas artísticas en la 2ª mitad del siglo XIX.....	322
III.7.	EL SIGLO XX	
	III.7.1. Introducción.....	326
	III.7.2 La enseñanza artística (1900-1940).....	332
	III.7.3 Una aspiración frustrada: El Título de Profesor de Dibujo.....	338
	III.7.4. La Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.....	347
	II.7.4.1. Miguel Pérez Aguilera y un nuevo concepto de la enseñanza del dibujo.....	353
	III.7.5. La Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.....	360
	III.7.5.1. De “Dibujo del Antiguo y Ropajes” a “Dibujo y Concepto de Formas” y “Fundamentos del Dibujo”.....	363
	III.7.5.2. Amalio García del Moral y Garrido.....	363
	III-7.5.3. Manuel Sánchez Arcenegui: EL dibujo y el color.....	367
III.8	EL PROCESO BOLONIA Y EL ESPACIO EUROPEO DE EDUCACIÓN SUPERIOR.....	376
III.9.	APÉNDICE GRÁFICO AL CAPITULO III.....	381
	CONCLUSIONES.....	403
	BIBLIOGRAFIA.....	412
	APENDICES DOCUMENTALES.....	427
	ANEXOS.....	477

INTRODUCCION

INTRODUCCIÓN

En el campo del arte en general y del dibujo en particular, la visión ideal que se tiene del modelo se concreta en formas estructurales y compositivas que se muestran a través de un sistema de expresión capaz de medir un determinado concepto de belleza. Los modelos se elaboran conformando estructuras teóricas, conceptuales, formales y procedimentales, a las que se les asigna una posible importancia, ya que, el modelo en sí mismo no se considera como elemento central o causa, sino como conjunto organizado de reglas que se relacionan entre sí, es decir como sistema. En el proceso enseñanza-aprendizaje del dibujo se observa cómo interesa la posibilidad de que ese conjunto de reglas, unas veces, sirva para reproducir el mismo modelo y otras para elaborar variaciones en las distintas realizaciones plásticas llevadas a cabo,

Por otra parte, los modelos en arte son también modos de expresión de los paradigmas de una época, y en ese sentido, son modelos del pensamiento mediante los cuales se integra el conjunto de elementos simbólicos y conceptuales de una colectividad, es decir el imaginario colectivo. Estos se materializan, como ya hemos comentado, en estructuras teóricas y metodológicas y en sistemas de representación, pero también en la visión que el artista guarda del contexto pasado y presente, es decir, el modelo histórico se convierte en forma de pensamiento del propio artista. La formación artística, en los últimos tiempos, se encuentra en una situación un tanto confusa, condicionada por el dinamismo con el que se suceden los acontecimientos. A cualquier sistema de enseñanza le resulta difícil responder, con la misma velocidad de adaptación, a una realidad caracterizada por lo cambiante, por la

pluralidad y por la escasez de principios fundamentales claros y evidentes. Desde esta perspectiva parece necesario iniciar este estudio haciendo unas referencias generales a la herencia que la tradición del proceso de aprendizaje del dibujo ha ido acumulando, y al carácter unitario, interdisciplinario y preparatorio que ésta tradición ha desempeñado en el contexto de las enseñanzas artísticas.

Sería un error ignorar la evolución histórica de los modelos dibujísticos y su relación con el incierto panorama de la plástica contemporánea. El desarrollo tecnológico, la complejidad del dinamismo cultural, las urgencias del mercado artístico y la brevedad de sus planteamientos han generado una incertidumbre que no favorece la construcción de una estructura estable, se trata pues de un hecho muy diferente al de épocas pasadas motivado por la masiva incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen (fotografía, cine o medios informáticos y audiovisuales) así como por la aparición de nuevos aprendizajes y formas de producción y manipulación de las imágenes gráficas. Dicha situación y la evolución de la realidad artística, obligan a plantear desde otras perspectivas la forma de mirar y de hacer del estudiante de Bellas Artes, lo que conduce inevitablemente, a una revisión general de las prácticas de aprendizaje en la formación de mismo.

I. JUSTIFICACIÓN

Tras una interesante y dilatada experiencia docente-investigadora en diferentes campos de la enseñanza artística, ejerciendo de Colaborador Honorario en las asignaturas de Fundamentos del Dibujo y Dibujo del Natural en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad hispalense y como Profesor de Historia del Arte y Educación Plástica y Visual en Enseñanza Secundaria, se me planteaba la posibilidad de reflexionar sobre los sistemas pedagógicos que se han ocupado y siguen ocupándose de la formación artística y más concretamente en el ámbito de la enseñanza del dibujo artístico en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla

La idea principal para la construcción de este estudio se ha fundamentado en un recorrido histórico “teórico-crítico” de las enseñanzas del dibujo artístico, para llegar a una reflexión docente y personal sobre las mismas desde un contexto general europeo y español a otro más particular hispalense que intente arrojar algo más de luz sobre la compleja situación actual.

La motivación, el objeto del trabajo o las razones que justifican el estudio se presentan reunidas: un interés por conocer los modelos clásicos empleados para la enseñanza del dibujo artístico por parte de generaciones pasadas y presentes y el deseo de observar y estudiar dicho fenómeno en el devenir histórico de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

El espacio geográfico se limitó en un triple contexto: europeo, español y especialmente sevillano por disponer de mayor facilidad para acceder a las fuentes de investigación.

El aspecto temporal, como es lógico, se centra desde las primeras manifestaciones documentales sobre el dibujo y la enseñanza del mismo desde la Antigüedad grecolatina hasta nuestra historia más reciente.

Por otra parte, era necesario adquirir un conocimiento del momento cultural, social, legislativo, etc. En este sentido ha resultado muy interesante el estudio de documentación aportada por diversos autores e instituciones donde se refleja el sentimiento, continuo a lo largo de los años, de inquietud y cierto malestar ante la situación en que se encuentran estas enseñanzas, además del escaso interés demostrado por las Administraciones y los problemas socioeconómicos no resueltos. . También encontramos interesantes opiniones en el personal académico (tanto a nivel personal como institucional) respecto a la estructura más conveniente que debían adoptar estas enseñanzas.

Igualmente útil fue acceder a informaciones del personal docente cuyo conocimiento resultaba interesante y necesario para la investigación, así como los testimonios de profesores y de alumnos que estudiaron en la Facultad sevillana.

II, OBJETIVOS

Al inicio del presente trabajo estos fueron los principales interrogantes que planteó la investigación:

- ¿Qué modelo o modelos se emplearon para la enseñanza del dibujo artístico en el tiempo y en el lugar que establece la investigación?
- ¿Qué intereses atraían a profesores y a alumnos para solicitar otros modelos de enseñanza del dibujo artístico?
- ¿En qué medida se mantuvieron o cambiaron a lo largo del tiempo?
- En el límite marcado como fin de la investigación se produce una reforma importante ¿qué está provocando ese cambio?
- Si se han planteado otros modelos ¿responden a las demandas actuales?

Pensamos que se podrá contestar a estos interrogantes si se alcanzan los siguientes objetivos:

- 1.- Analizar y mostrar los distintos modelos empleados para la enseñanza del dibujo artístico
- 2.- Conocer y exponer los entornos en que se desarrollaron estos modelos
- 3.- Conocer y mostrar los resultados de la aplicación de los citados modelos mediante la observación de programas, documentos y obras realizados en el periodo que contempla la investigación

En definitiva, el objeto de estudio se centra en cómo la “manera de entender el mundo”, condicionada por la construcción del conocimiento de una época y lugar determinados, influyen en el concepto que el ser

humano tiene de sí mismo y cómo éste se refleja en su representación gráfica.

III. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El contenido de la investigación se organiza a través de los siguientes apartados:

- Una introducción, donde se describen las operaciones preliminares sobre las que se basa la investigación junto con los motivos que se consideran punto de partida.

- Unos objetivos, con cuyo cumplimiento se espera poder responder a los interrogantes que plantea el tema investigado.

- Una descripción de la metodología desarrollada.

- Una exposición y análisis sobre cómo los modelos clásicos han influido, en mayor o menor medida, en la enseñanza del dibujo en los estudios de las Bellas Artes a lo largo del tiempo en el ámbito de nuestras instituciones educativas artísticas...

- Un último capítulo donde se recogen una serie de reflexiones y conclusiones y se insiste en que el fin principal, la aportación que se pretende, es el mostrar y reflexionar sobre las distintas visiones empleadas en la enseñanza del dibujo artístico en las Bellas Artes y su problemática actual, incidiendo de forma especial en la Facultad sevillana.

- Como es preceptivo, tras este último apartado, se presenta una bibliografía que recoge las referencias a textos, documentos y obras que aparecen en cada uno de los capítulos, apéndices y anexos que componen este trabajo

- Por lo que se refiere al apartado de Apéndices se han estructurado en dos tipos: Apéndices Gráficos, de los cuales dos de ellos ilustran el capítulo dedicado a la evolución de las enseñanzas del dibujo en Europa y un tercero acompaña el capítulo referido al dibujo y su enseñanza-

aprendizaje en las instituciones académicas sevillanas. En segundo lugar se muestran los Apéndices Documentales que recogen información sobre el profesorado de dibujo artístico a lo largo de la historia de la enseñanza de las Bellas Artes en Sevilla, así como documentos que reflejan propuestas metodológicas, reglamentos internos de funcionamiento, programas de curso,, selección del profesorado, etc.

Por su parte el epígrafe Anexos, lo conforma una selección de la normativa legal que organizaba los estudios artísticos superiores a nivel nacional y la relacionada con la creación y desarrollo de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, así como la referida a su conversión en Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla

IV. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Dada la diversidad metodológica en el ámbito de la investigación en educación artística, la estableceremos en función de los objetivos de ésta y del contexto teórico desde el que se emprende el estudio.

En la metodología utilizada para esta investigación hemos recurrido a herramientas de análisis muy diversas para la construcción y delimitación de su problemática. Esto ha determinado una pluridisciplinariedad resultado de lecturas críticas en los campos de la Teoría del arte, la Teoría del dibujo, Teoría pedagógica, y de la práctica artística y del dibujo. Todo ello como resultado tanto de la especificidad del tema como del hecho de que las claves para acceder al mismo se encuentran asociadas a diversas áreas del conocimiento y a procedimientos que recorren espacios considerablemente diferentes.. Por otra parte, el trabajo ha implicado un análisis sobre instituciones, escuelas y programas de enseñanza del dibujo artístico y un riguroso estudio de documentación.

DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA

Los métodos que se ha empleado buscan situarse a un nivel descriptivo y explicativo de procesos. Si bien la descripción y explicación de los fenómenos pueden conformar por sí mismas el objetivo fundamental de la investigación, también podemos considerarla como el primer paso de un estudio que se podrá desarrollar a niveles más profundos.

Calificamos la tesis que exponemos como histórica-descriptiva. En este sentido, el primer paso para cualquier investigación será analizar el contexto histórico en que se desarrolla y los precedentes que lo han establecido, pues no podemos abordar el estudio de cualquier actividad humana sin atender a su situación histórica.

Como tesis monográfica y descriptiva, presenta interés científico porque permite un estudio detenido, riguroso y profundo de un tema concreto y que creemos no suficientemente estudiado. Por esto, entendemos que no es una investigación cerrada, sino que pueda generar aportaciones futuras.

Aunque la definimos anteriormente como histórica, existe una evidente dificultad para diferenciar con rigor lo que es histórico y actual, máxime si como algunos autores consideran tesis históricas las referentes a autores, teorías o fuentes que no tienen ya vigencia en el momento presente. Pensamos que es actual porque que buena parte de los planteamientos analizados siguen vigentes en los sistemas actuales de enseñanza-aprendizaje del dibujo artístico.

Podemos concebir el conocimiento científico como necesariamente histórico, incluso como un indicador del pensamiento de una época. Los hechos científicos, se presentan influidos históricamente. Desde este enfoque, se reconoce que el conocimiento se halla constantemente influido por los contextos concretos en que se sitúa.

La dimensión histórica para intentar analizar los contenidos, procedimientos, o estrategias de la enseñanza del dibujo, debe comprender que esa situación se da en un contexto histórico concreto que es heredero de un proceso que desarrolló, consolidó y transformó los planteamientos pedagógicos y culturales que lo precedieron y dieron lugar a lo que hoy es.

Al adentrarnos en esta problemática se transforma el punto de vista como resultado de estudiar el proceso de enseñanza-aprendizaje del dibujo en Bellas Artes desde la interpretación de unos ejes que pensamos imprescindibles e interrelacionados como son la Apreciación, la Producción y la Contextualización.

A través de la Apreciación se favorece el desarrollo de una mirada, atenta, curiosa, crítica, que integra las emociones y la reflexión y que enriquezca y tienda a descubrir las cualidades visuales y el acercamiento al dibujo como patrimonio cultural. En este sentido, la lectura de obras de arte permite reflexionar sobre la vida y obra de otros autores relacionándolos con otras producciones propias, así como también, descubrir que el que crea la obra dice algo y el que la observa interpreta y valora según lo aprendido de experiencias anteriores.

Desde la Producción se relaciona con el hacer utilizando procedimientos, materiales y diferentes soportes según los objetivos y contenidos seleccionados.

Por último, la contextualización abordaría la realidad y las variables socioculturales que han influido en el resultado final del hecho dibujístico.

Desde el punto de vista paradigmático, la investigación se centra en el estudio de paradigmas culturales y visuales abarcando contenidos de la Práctica Artística (Plástica), de las Humanidades (Hª del Arte, Estética) y de las Ciencias Sociales (Educación).

Desde las Ciencias Sociales: la utilización de instrumentos simples: observación, selección y registro de la información, reconocimiento de la cultura nacional e internacional.

Desde las Humanidades: las manifestaciones artísticas, estilísticas y la actitud de aprecio y goce con la observación de las formas,

Desde la Plástica: el reconocimiento de la forma, las relaciones espaciales, la exploración y empleo de materiales, el estudio cromático, los soportes, las herramientas, la representación espacial, la Imagen plástica-visual-gráfica, etc.

Tras un primer acercamiento y después de consultar bibliografía no hemos encontrado trabajos específicos de esta índole, y las sugerencias más próximas son reflexiones sobre las distintas maneras de representación artística través de algunos periodos muy concretos de la Historia del Arte.

Panofsky, cuando comenta el renacimiento del arte occidental, expone de manera muy clara que todo cambio o innovación presupone la existencia de un algo establecido y delimitado que puede ser tan amplio como la tradición o el ideario cultural, pero en el dibujo es claro que se trata del orden de representación en uso y heredado de la historia.

Por tanto, si una solución o concepto representa o no una innovación, se hace necesario ver con claridad la aceptación de una constante e intentar definir su evolución. Igual para conocer el grado de incidencia que las variantes dibujísticas introducen, tenemos que intentar aclarar si éstas han logrado transformar el estado del *corpus* dibujístico de una forma más generalizada.

En el campo del dibujo estas variaciones periódicas, se producen por la acumulación de pequeños cambios graduales, (debidos tanto al desarrollo del pensamiento de cada artista como a la variedad de autores); o bien por la incidencia de soluciones o planteamientos mayores que transforman radicalmente el modelo.

CAPÍTULO I

EUROPA: DE LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA AL SIGLO XXI

I.1. INTRODUCCIÓN

El conocimiento de los procesos históricos de las formas artísticas precedentes, la evolución y el cambio de las maneras de ver y representar de cada época, determinan que la idea de dibujo y de su aprendizaje no pueda presentarse como un campo teórico y práctico definido y terminado. En todo caso, provoca una actitud abierta a nuevas investigaciones.

Se recoge, por tanto, una visión panorámica histórica que incluye la evolución del proceso enseñanza-aprendizaje del dibujo artístico, así como la creación y expansión de las academias y escuelas de arte como instituciones tradicionalmente encargadas de la formación de artistas; la importancia de los tratados y colecciones de dibujo, los estilos y tendencias históricas que han modificado la visión de la realidad y su representación a través del dibujo. Todo ello resulta esencial para entender tanto las nuevas concepciones que les afectan como la proyección y continuidad de algunos métodos y objetivos en la enseñanza actual de esta materia.

Al estudiar determinados paradigmas del dibujo en la historia, apreciaremos, la relación del dibujante con sus modelos objetuales u ontológicos, pero igual también nos referiremos a las formas del pensamiento que se han interiorizado en los procesos de aprendizaje. Se reconoce, por consiguiente, la necesidad de una secuencia histórica que muestre las variaciones y particularidades de la enseñanza del dibujo.

I.2. LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA

I.2.1. INTRODUCCION

Poco después de la mitad del siglo VI a. C. las tablillas o “pinakes” de Pitsá (tablillas votivas) demuestran que la costumbre de imprimir la madera en blanco y pintarla estaba plenamente demostrada y bien afianzada la técnica, como lo demuestran el uso de los colores y la firmeza del dibujo. Puesto que se conocen indicios similares procedentes de las inmediaciones de Corinto y puesto que las tablillas de Pitsá conservan la firma de un pintor corintio, cabe pensar en Corinto como el lugar donde se produjeron las primeras obras. Hacia finales de época arcaica se conocían en Tasos tablas de mayores dimensiones.

La línea de contorno existe como constante preocupación de los artistas griegos -lo podemos deducir tanto de las fuentes escritas (Pausanias, Plinio, etc.) como de los restos arqueológicos- cualquiera que fuese su técnica de reproducción hasta el siglo IV a. C., cuando los grandes pintores se plantearon el problema de sugerir la forma mediante relaciones cromáticas¹.

Recordemos cómo la importancia dada al contorno aparece atestiguada ya en época arcaica por el uso de una línea marcada, obtenida con un instrumento particular, quizá una espátula (vasos del siglo VI a. C.); esto en cuanto a la tradición específica sobre la importancia del contorno. De la cerámica de la época clásica (siglo V a. C.) interesa la de fondo blanco, donde se trata de reproducir un efecto análogo al del dibujo en madera blanca o en pergamino. En el siglo IV, cuando el interés se centra en el color, encontramos que la técnica de dibujo se emplea sólo en los vasos decorados intencionadamente arcaizantes, como las

¹ PARMA ARMANI, Elena *Las técnicas artísticas.- Manuales de Arte Cátedra*. Madrid 1973. Págs. 219-221

ánforas panatenaicas. Con la decadencia de la cerámica en el siglo III va disminuyendo la documentación útil.

La pintura mural tuvo amplio desarrollo en la Antigüedad, aunque no siempre era al fresco. Hubo magníficos frescos, cuya técnica aprendieron los etruscos de los griegos y son precisamente los conservados en las cámaras funerarias etruscas los que nos permiten suponer lo que pudo ser este tipo de pintura. El hallazgo en tiempos recientes de pintura mural en una tumba de Paestum, fechada hacia 480, ha supuesto un nuevo acercamiento a la pintura griega clásica, desgraciadamente perdida. Ahora bien, por pintura mural se entendía, además, la de grandes tablas fijadas al muro con marcos y grapas metálicas protegidas con portezuelas de madera a manera de trípticos y polípticos.

Al parecer, la primera pinacoteca que existió fue la de los Propileos en la Acrópolis de Atenas. Antes de que ésta se construyera, durante la invasión del Ática, se destruyeron y perdieron gran cantidad de pinturas.



El rapto de Perséfone (s. IV a.C.), fresco encontrado en la tumba Vergina (Macedonia).

Tras el periodo bélico, la pintura, interesada en investigar los acontecimientos anteriores, adopta un carácter historicista, aunque la ruptura con la época precedente era ya inevitable.

Se inaugura así una etapa floreciente de la pintura griega, animada por la victoria y hegemonía especialmente de Atenas a consecuencia del triunfo sobre Oriente. Los artistas de la nueva

generación no sienten esa obsesión del pasado por los aspectos

anatómicos de la figura humana, sino que son atraídos por otros como el carácter, la emoción, la luz, la sombra y el espacio, alcanzando así el punto más alto de su evolución.

Ya hemos mencionado que se conocen pruebas, como los restos encontrados en Paestum, y se conservan testimonios de la pintura etrusca, aunque el mejor medio para aproximarse a la gran pintura consiste en reconocer su influjo en la decoración de vasos y, contando, evidentemente, con las modificaciones técnicas, compositivas, etc. En estos vasos rituales se dibujaba directamente con un pincel con trazos algo rígidos pero modelados y posteriormente se coloreaba por lo general con rojo, ocre y negro. Cabría destacar en ellos la representación gráfica de personajes y otros elementos que se hace más natural, destacando las poses elegidas en sus composiciones así como el uso de un escorzo muy básico pero bastante efectista.



Lekythoi funerarios de terracota del siglo V a.C. Procede de Eretria (Eubea)

Se podría decir que es en el arte de la Grecia antigua donde se hace evidente la dedicación por investigar, observar y practicar el dibujo, pues sobrepasa el nivel de análisis del dibujo natural de las culturas anteriores.

Las pinturas de moda en este periodo son los cuadros de formato pequeño contrastando con la pérdida de interés por las grandes pinturas murales.

De las características de la pintura arcaica se mantienen el predominio del dibujo, la importancia de la línea y la economía en los detalles. Sin embargo, durante la pintura clásica griega, el dibujo de las figuras se refina, se exploran nuevas vistas en la representación del cuerpo humano y sus partes, y aunque la anatomía se mantiene idealizada su efecto es más realista. También se avanza en los efectos de tridimensionalidad de la pintura. Se ponen en práctica unas fórmulas básicas de perspectiva como la superposición de figuras y su situación en distintos planos de la escena (arriba o abajo) según su distancia. Intermitentemente, también probarán los pintores griegos a crear un efecto de claroscuro primitivo enfatizando las líneas de algunos pliegues y con un sombreado a rayas para modelar objetos curvos. Se cree que el fondo de las populares tablillas era pintado de blanco con líneas base que separaban los grupos de figuras y que, ocasionalmente y al contrario que en la cerámica, los escenarios eran ambientados con los elementos sencillos de un paisaje (por ejemplo: árboles y rocas).

Para Aristóteles el dibujo todavía no era más que una materia opcional que solo algunos añadían al programa común (letras, gimnasio, y música), piensa en la belleza corporal cuando define el camino que debe seguir la enseñanza del dibujo: “su finalidad carece de sentido práctico alguno, debe de tender a afirmar el sentido de la vista, el gusto por las líneas y las formas”.

Un siglo después Zographos, integra el dibujo y se dedica a enseñarlo a los jóvenes, la Zographía ya figura en el programa de los concursos escolares de Teos y de Magnesia del Meandro en el siglo II antes de

nuestra era. El término Zographía, que propiamente significa “dibujo según modelo vivo”, parece indicar que el ejercicio se aplicaba sobre todo a la figura humana, lo cual se consideraba bastante natural². Sobre el desarrollo como disciplina, se conoce muy poco, pero sí sabemos que el niño aprendía a dibujar al carbón y, sin duda, también a pintar sobre una tablilla de boj³.

El dibujo apareció en la educación liberal durante el siglo IV a. de C., primero en Sición, posiblemente fuera Pánfilo de Anfípolis, pintor y teórico, el primero en incluir la enseñanza del dibujo en las escuelas, no como un oficio, sino para poder comprender la belleza. En este sentido, hizo admitir como regla y ley obligatoria que “todos los niños aprendieran a dibujar antes de iniciarse en la escritura, y antes de aprender cualquier otro estudio”⁴.

Por otra parte, Pitágoras había recibido lecciones de dibujo⁵ y Vitrubio, en *De la Arquitectura I*, nos deja referencias de que hasta la baja época romana, el dibujo y las artes plásticas tienen su lugar dentro de la cultura superior”⁶.

De las grandes personalidades artísticas nos hablan las fuentes, especialmente las literarias, hecho este que podría llevar a pensar que hubo pintores que superaron en capacidad creativa a los propios escultores.

² Plinio (El Viejo), *Historia Natural*, Libro XXXV, párrafo 77, en MARROU, *Hª de la Educación en la Antigüedad*. EUDEBA, Buenos Aires, págs.. 161 y ss.

³ Jager, W., *Paideia*. II. Pág.228. Fondo de Cultura Económica., México 1ª edición Berlín 1936

⁴ FABREGAT, Ernesto, *El dibujo infantil: Aspecto histórico de la enseñanza del dibujo*. Fernández Editores, México, 1966 p. 21.

⁵ FILARGIRIO, *Vida Primera*,11

⁶ GARCÍA LÓPEZ, Rosa Mª “El Dibujo disciplina científica” en *Por dibujado y por escrito* (Asunción Jódar Miñarro (coord.)

I.2.2 APOLODORO DE ATENAS

Su actividad se ha registrado en torno al año 480 a C y se le considera



Jóvenes jugando a las tabas
Alexandros de Atenas. Cópia en mármol de un original griego Herculano. Museo Nacional de Nápoles

como el inventor de un sistema primitivo de claroscuro (skiagraphia, σκιαγραφία) consistente en una trama de líneas para modelar los objetos y figuras curvos, eficaz para objetos estáticos como cortinajes, frutas o rostros, pero no tanto en la pintura de un cuerpo en acción o una representación espacial.

Fue su técnica lo que lo hizo popular, de ahí el sobrenombre de "pintor-sombra" por el que se le conocía. Plutarco documentó una inscripción en una de las pinturas de

Apolodoro que decía: " No es difícil criticarme; pero dejemos que aquellos que me culpan lo remedien". En otras palabras, "Se puede criticar [la esquiagrafía] más fácilmente de lo que imitarla"⁷.

Otro de las aportaciones de Apolodoro fue que se convirtió en uno de los primeros artistas que practicó la pintura de caballete frente a la pintura mural que era el procedimiento más frecuente en esas fechas⁸.

⁷ TRANS. Several Hands. "Plutarch. *Plutarch's Morals*." Ed. William W. Goodwin. Vol. 5. Boston: Little, Brown, and Co., 1878

⁸ POLLITT, Jerome Jordan. New York: Cambridge UP 1990, ed. *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*. p. 146-47

I.2.3 AGATARCO DE SAMOS

Según la fuentes fue contemporáneo de Zeuxis estando activo entre 460 y 420 a.C., Practicaba tanto la pintura mural como la de caballete y realizó diversas escenografías para teatro, concretamente para alguna tragedia de Esquilo, aplicando cierta perspectiva conseguida a través de elementos y efectos superpuestos, así como el tamaño que se determinaba en función de la distancia. Por otra parte, se conoce que fue también autor de las pinturas murales de la casa de Alcibíades y el arquitecto tratadista romano Vitrubio le atribuyó un formulario y la preceptiva de las leyes de perspectiva en arquitectura.

I.2.4 ZEUXIS Y PARRASIO

Zeuxis (de Heraclea) y Parrasio (de Éfeso y posteriormente Atenas) fueron pintores que florecieron durante el siglo V a. C. Están mencionados cuatrocientos años más tarde en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo según la cual ambos pintores celebraron un concurso para determinar quién de los dos era el artista más grande. Una de esas anécdotas refiere que, cuando Parrasio quiso competir con Zeuxis en realismo, éste presentó unas uvas pintadas con tal acierto que unos pájaros acudieron a picotearlas por creer que se trataba de frutas reales. Sin embargo, Parrasio presentó:

“Una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista⁹.

⁹ PLINIO (El Viejo), *Op. cit.* p.65



Defraudado al descubrir que en el cuadro de su rival la pintura era esa misma tela que él se proponía apartar, Zeuxis pintó, de nuevo, unas uvas portadas en esta ocasión por un muchacho; no obstante, aunque unos pájaros se habían acercado a ellas, con la misma ingenuidad,

entonces enfadado, se puso delante de la obra y –prosigue todavía Plinio– exclamó: “he pintado las uvas mejor que el niño, pues, si hubiese logrado la misma perfección en el niño, los pájaros deberían haber tenido miedo”¹⁰.

Plinio indica que pintó «monocromos en blanco», que podría referirse a dibujos lineales sobre un fondo blanco o quizá a pinturas blancas sobre fondo oscuro para lograr cierta profundidad, pero reconoce que su principal aporte a la pintura y al dibujo fue, sobre todo, en el trazado de los contornos:

“Esto exige en pintura el máximo de sutileza, pues pintar los cuerpos y el interior de los objetos es ciertamente un gran trabajo, pero en esto muchos han alcanzado la gloria; en cambio, trazar los contornos de los cuerpos y encerrar en un límite los planos difusos de la pintura, todo eso ejecutado con arte, es raro de encontrar. Pues la línea del contorno debe envolverse a sí misma y terminar de modo que deje adivinar otras cosas detrás de sí y enseñe incluso lo que oculta”¹¹.

En definitiva, en torno al 400 a.C. ambos pintores suponen los primeros intentos de transformación del dibujo, dirigidos a obtener un cierto efecto

¹⁰ *Ibidem*, p.66

¹¹ *Ibidem*. p.67

de relieve mediante líneas de distinto grosor o a través del sombreado tonal.

I.2.5 POLIGNOTO DE TASOS

Activo desde el año 475 hasta el 447 a. C se asocia con otros buenos pintores, como Mikón, Panainos y Onasias, Polignoto dejó pintadas numerosas obras en la Stoa Poikile (pórtico pintado), en la Pinacoteca de los Propíleos y en el Theseion de Atenas, así como en la vecina Platea. Pero aún le hicieron más célebre los frescos de la Lesche de los Knidios en Delfos, cuyos temas eran la Iliupersis o destrucción de Troya y la Nekyia o descenso de Odiseo al Hades en busca de la sombra de Tiresias, obras de las que sólo nos queda la descripción de Pausanias y algunas influencias en las obras de sus imitadores dentro del ámbito de la pintura de vasos.

A través de la información transmitida por las fuentes junto a testimonios como los que ofrece el denominado pintor de los Nióbides, podemos hacernos una idea de la importante transformación originada por la pintura de Polignoto basada en composiciones panorámicas y la narración en episodios enlazados, así como los primeros intentos perspectivos, faceta que desarrollará Agatarco de Samos con mayor éxito como ya hemos mencionado anteriormente. Los contemporáneos admiraban sobre todo a Polignoto por su capacidad para expresar el carácter, lo que se denominaba el ethos, y al que llegó a través de un sólido conocimiento de la anatomía y de la mímica. Amigo de Sófocles, rompe con la tradición arcaica, reflejando en sus obras los mismos temas que sus contemporáneos dramaturgos. Esa capacidad para elevar la realidad a su punto de máxima grandeza es lo que lo va a convertir en uno de los artistas que contribuyeron a crear el espíritu clásico de esa época.

I.2.6. APELES

según los escritos de Ovidio y de Plinio el Viejo habría nacido en Cos el año 352 a. C., aunque para Estrabón era de Éfeso y, según la Suda (enciclopedia bizantina), habría nacido en Colofón y discípulo del artista ánfilo de Anfípolis en Sición.

Apeles fue el pintor elegido por Alejandro Magno para perpetuar su imagen. Los biógrafos de Alejandro cuentan que éste tenía en gran aprecio al pintor y que visitaba con frecuencia su taller.

Las fuentes antiguas recogen varias leyendas en torno a este pintor y su buena relación con Alejandro. Así, Plinio comenta que Alejandro al ver, en cierta visita al estudio del pintor, un retrato de su concubina Campaspe comprendió que Apeles se había enamorado de ella. El rey, en lugar de contrariarse, ofreció su compañera al pintor.

En otro momento comenta que Alejandro estimaba tanto a Apeles y su arte que incluso soportó varios comentarios del artista haciendo comprender al emperador que no entendía de pintura y que sus opiniones acerca de la misma hacían reír hasta sus aprendices.

No obstante, aunque no haya sobrevivido de Apeles ninguna de sus obras, se conoce su producción, estilo y técnica a través de referencias



Primaticcio. Alejandro y Campaspe en el estudio de Apeles. 1541-44



Apeles hace callar a Alejandro Magno. Grabado Salvatore Rosa. h.1661

con descripciones literarias que sirvieron como estudio e inspiración a los artistas del Renacimiento. Estas obras perdidas, al parecer, incluían retratos de Filipo II de Macedonia, de Alejandro Magno, obras mitológicas, alegorías como las de Afrodita (Venus Anadiomena) y sobre temas universales como la ignorancia, la sospecha, la envidia, etc.

Su obra más famosa es, sin duda, *La calumnia*, gracias a la descripción de Luciano de Samósata que influiría a lo largo de los siglos en otros artistas, como Botticelli y Alberto Durero que intentaron, cada uno a su modo, volver a pintar esta alegoría a partir de esa descripción.

De Apeles se decía en su tiempo que tenía la gracia (χάρις), lo mismo que se dijo siglos después con respecto a Rafael de Urbino. Sus cuadros



Apeles y sus discípulos.
Rómulo Cincinato

tenían un brillo especial que conseguía mediante el *atramentum*, que era una capa de tinta o barniz negro que aplicaba sobre ellos, y de su dibujo destacaba la finura de su trazo.

La línea fue la que definió la obra de Apeles y de ello vuelve a dar noticias Plinio cuando narra la anécdota en la que:

“Se sabe lo que pasó entre él y Protógenes: Protógenes vivía en Rodas, y Apeles navegó a la isla, pues estaba ansioso por conocer los trabajos de un hombre que sólo conocía de oídas, que se fue inmediatamente al taller. Protógenes estaba ausente, pero había una gran tabla colocada para pintar, y una anciana que la custodiaba. Ésta dijo que Protógenes estaba fuera y preguntó quién era aquel que le buscaba: Apeles respondió cogiendo un pincel, y con el color de la pintura realizó una línea de extrema delgadez. luego la vieja contó a

Protógenes lo que pasó...[...] El artista dijo inmediatamente, al haber contemplado la delicadeza de la línea,- Apeles vino, nadie más puede hacer nada más perfecto.- Él mismo entonces, en esta misma línea, señaló una más delgada con otro color, y se fue a recomendar a la vieja que lo mostrase al extranjero, si volvía, - y le dices: "He aquí el hombre que busca"- . Lo que él había previsto: Apeles regresó, y avergonzado de ser menos, hendió las dos líneas con un tercer color, dejando la línea imposible de más sutil. Protógenes, admitió la derrota, volvió al puerto a buscar a su huésped. Consideraron la conveniencia de preservar para la posteridad esta tabla admirada por todos, pero especialmente por los artistas. Plinio concluye su anécdota con el siguiente comentario: "...de gran superficie, no contenía más que líneas que se escapaban a la vista; aparentemente vacío de contenido en comparación con las obras maestras de muchos otros, era por esto mismo objeto de atención y más famoso que cualquier otro»"¹².

De la importancia que el dibujo fue adquiriendo en la Antigüedad el escritor latino comenta el interés que ya existía por los bocetos en sí mismos, como obras independientes:"...Es magnífica, igualmente, la figura de Arcesilao, estrechamente unido a Lúculo, cuyos bocetos se vendían entre los propios artistas a más precio que las obras acabadas de otros..."¹³ y en otro momento resalta la importancia en el proceso de una obra: "Pero algo que es ciertamente raro en extremo y digno de ser recordado: las últimas obras de los artistas y las que dejaron sin acabar son causa de una admiración mayor que de las acabadas, porque en ellas se pueden seguir los pasos del pensamiento del artista, a partir de las líneas que quedan en el cuadro, y el atractivo que provoca esa

¹² Plinio Segundo, Cayo, llamado "el viejo" (23-79), *Natural History*, vol. IX, Libros XXXIII-XXXV. (Loeb Classical Library N° 394) traducción RACKHA M, H., 1952, Londres. Libro XXXV, Tratado de la pintura y el color, de la alfarería, del azufre, del salitre y otras tierras. Cap. 36, (19-20).

¹³ *Ídem*: p.125

admiración especial se debe también al dolor que produce el saber que la mano del artista se truncó mientras lo estaba llevando a cabo ..”¹⁴.

Independientemente de la literatura griega y romana, las otras fuentes para el conocimiento del dibujo antiguo, han



Fragmento del “Papiro de Artemidoro”. Siglo I d.C. Turín. Fondazione Compagna di San Paolo

sido los dibujos sobre papiro y restos de algunos frescos descubiertos en la última centuria y datados entre los siglos I y V d.C.¹⁵

Aun poniéndose en duda la autenticidad de algunos de ellos, continúan siendo un documento gráfico que demostraría la utilización, por parte de los artistas helenísticos y romanos, de dibujos a modo de catálogo a mostrar a los clientes o para su utilización en los diseños previos de otras obras.

En la mayoría de ellos la línea es instrumento y protagonista del dibujo y en la que confluyen dos características que se convertirán en constantes de la tradición occidental del dibujo y su enseñanza: el contorno y el juego de sombras.

¹⁴ *Ídem*: p.122

¹⁵ “Papiro de Artemidoro”. Siglo I d.C. Turín. Fondazione Compagna di San Paolo); *Escena evangélica*. Siglo I d.C. Florencia. Museo Egipcio; “*Flora*”. Siglo I d.C. Fresco de la Villa de Ariadna en Stabia. Nápoles. Museo Arqueológico Napolitano; *Muerte de Laocoonte*. Fresco. Siglo I d.C. Pompeya. Casa de Menandro; *Lector antiguo con un rollo en las manos*. Fresco sobre Hércules. Nápoles. Museo Arqueológico Nazionale; *Amor y Psique*. Siglo II. Dibujo sobre papiro. Florencia. Museo Egizio PSI VIII 919; *Texto literario ilustrado*. Papiro siglo II d.C. París. Biblioteque National; *Atleta y figura femenina*. Dibujo sobre papiro. El Cairo. Museo Egipcio; *Ejercicios de dibujo*, Papiro. Siglos III-IV d.C. Viena. Österreichische Nationalbibliothek; *Escena de la Ilíada*. Fragmento de papiro del Fayum. Siglo IV d.C. Abductio Briseidis. Múnich. Bayerische Staatsbibliothek; *Motivos para tejedores*. Dibujo sobre papiro. Siglo IV d.C. Londres & Albert Museum; *Parada militar* Dibujo sobre papiro. Siglo V-VI d.C. El Cairo. Museo Egipcio. Citado en el ciclo de conferencias sobre el Dibujo *La línea de Parrasio*. Estrategias del dibujo: experimentación, prácticas de taller e historia del arte. 1 Cátedra del Prado. Conferencia: “Las artes del diseño”: *Parrasio, Zeuxis, Plinio y las funciones del dibujo en la tradición europea*, por el Profesor Salvatore Settis

I.3 LA EDAD MEDIA

1.3.1. INTRODUCCIÓN

La mayoría de autores sostienen que hasta los siglos XIII y XIV el dibujo era un simple instrumento de trabajo sin valor propio. Sin embargo se conoce que en la Alta Edad Media se utilizaban tablillas de madera encerada o recubiertas con polvo de huesos en las que los artesanos practicaban dibujando sobre ellas con un estilete. Estas tablillas se podían reutilizar y eran la única alternativa a los pergaminos que resultaban bastante costosos. Esta práctica se mantuvo hasta el siglo XV cuando la industria del libro trajo como consecuencia el abaratamiento del precio del papel, hecho que produjo a su vez un incremento del número de dibujos durante la segunda mitad del siglo XV con respecto a la primera mitad del mismo.

Para esbozar dibujos o encuadrar los elementos los dibujantes empleaban la mina de plomo con la que construían mejor los contornos, las sombras y el plegado de los ropajes. En este sentido, los autores que más y mejor escribieron sobre materiales y técnicas fueron el monje benedictino Teófilo que escribió, entre el siglo IX y X, la primera obra acerca de la enseñanza del dibujo para los infantes¹⁶ y el italiano Cennino Cennini.

De los siglos IX al XV la enseñanza estaba diferenciada por sexos, a los varones se les educaba primordialmente para el desarrollo de las facultades físicas en disciplinas como la caza y la esgrima, mientras que la enseñanza de las niñas, se limitaba a la educación primaria, que comprendía entre otras materias, el bordado, la música, el dibujo y la pintura.

¹⁶ WITTKOWER, Rudolf *La escultura: Procesos y principios*, Alianza, Madrid 1995, citado en López Salas, José Luis, 1999, *Didáctica específica de la expresión plástica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, p. 18.

I.3.2. LOS TALLERES MONACALES

Por toda la geografía europea aparecieron, durante la Edad Media, bibliotecas, escritorios y talleres ubicados en los monasterios y abadías

donde se mantenía una voluntad de estudio y de transmisión de conocimientos que serían fundamentales para la evolución artística y cultural de Europa. En este sentido, Hausser resalta que “el gran mérito del movimiento monástico consistió en hacer que la producción del arte se realiza dentro del marco de talleres, con división del trabajo y dirigidos más o menos racionalmente.”¹⁷



Artistas trabajando en un manuscrito y en una pintura sobre tabla.. h. 1200 Del libro de copias del monasterio de Reun; Biblioteca Nacional de Austria. Viena

En el sentido de instrucción artística algunos talleres alcanzaron gran importancia pues se orientaban “principalmente a intereses didácticos y aseguraban nuevas promociones de artistas, tanto para los monasterios y las catedrales como para las cortes y soberanos seculares”¹⁸.

Normas muy rígidas y la repetición de forma sistemática de modelos antiguos, conducían la enseñanza y la práctica artística que se recogían en los denominados “*exempla*” o compendios de diseños que se utilizaban como repertorios iconográficos, pero caracterizados por la falta de expresión personal y la escasa variedad de contenidos. En este sentido los dibujos conservados de este periodo se reducen a detalles y fragmentos de figuras copiados de pinturas, esculturas o iluminaciones con temática real o imaginaria (fábulas y bestiario).

¹⁷ HAUSER Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Guadarrama, 1974. P. 224

¹⁸ HAUSER. *Op. cit.* p.228

Atendiendo a este hecho y como indica Jean Leymarie, se podían distinguir diferencias entre el código medieval y el manuscrito iluminado: mientras el libro de modelos (código) es el resultado de una visión fragmentaria que reparte los detalles en diversos puntos de la hoja, el



Taller de orfebre y su patrón San Eloy. Grabado. Siglo XV

manuscrito iluminado ofrece una composición elaborada que llena toda la superficie de la misma. También se diferencian en las funciones: la del libro de modelos es servir a la memoria, mientras que la del manuscrito de pinturas es la ilustración¹⁹.

Por su parte, Alfonso Pérez Sánchez comenta que “sólo en contadísimas ocasiones podemos señalar en los códigos medievales anotaciones dibujadas que, por su independencia del texto, al que han sido añadidas en un momento posterior, podrían ser consideradas como verdaderos “dibujos”, observaciones espontáneas, en las que se puede ver algo de frescura de la captación de lo vivo”²⁰. En la misma línea Tolnay afirma que “Éstos, no obstante, nunca se hicieron sobre hojas separadas, sino que pertenecen o pertenecieron a manuscritos. No sirvieron nunca como preparatorios para otras obras, ni fueron considerados como obras de arte autónomas. Eran más bien ilustraciones a un texto, una especie de miniatura realizada a la pluma sola. En estos dibujos, de los cuales sólo unos pocos han sobrevivido de la Alta Edad Media, el contorno está dibujado con exquisita elegancia. Como los “exempla”, están inmersos en

¹⁹ JEAN LEYMARIE, *Historia de un arte; El dibujo*. Barcelona, Skia-Carroggio, 1979, p.11

²⁰ PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid, Cátedra, 1986, p. 107

el estilo general del tiempo, que casi ninguna nota personal puede discernirse en ellos”²¹.

Sin una mínima organización se incluyen dentro del campo de la caligrafía limitándose a copiar los modelos tradicionalmente consagrados y por tanto no se puede hablar de dibujo en un sentido moderno del término, pues éste no tiene aún la autonomía suficiente, ni siquiera como trabajo previo para la realización de una obra posterior.

²¹ TOLNAY. *op. cit.* p. 108

1.3.3 LOGIAS MEDIEVALES

Con frecuencia en los siglos XII y XIII, al mismo tiempo que el régimen feudal de la Edad Media evolucionaba hacia estructuras laicas, surgían, junto a los talleres monacales, otros tipos de agrupaciones artesanales, encargados de la construcción de grandes templos especialmente catedrales. Se trataba de una organización laboral jerárquica de asalariados, grupos de artesanos de muy diversos oficios (orfebres, carpinteros, pintores, escultores, etc.) habitualmente ambulantes. En la logia el cambio de personal no siempre coincidía con el cambio de encargo. Una parte de los operarios constituía el personal estable de la logia, que continuaba unida al arquitecto después de la terminación de un trabajo, y otra parte cambiaba cada vez y se volvía a contratar durante el transcurso del mismo. La aparición de estos grupos supuso, de alguna manera, el traslado de la producción artística de los monasterios a estas organizaciones no religiosas, distinguiéndose por su movilidad y su autonomía.

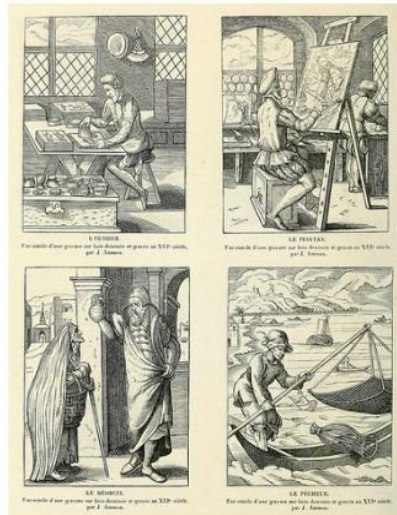
Sin un modelo de enseñanza, aprenden de su maestro realizando prácticas sobre el terreno y será este maestro el que proporcione la cualificación a los artesanos pertenecientes a la logia. Por tanto, el "modelo" se hallaba en el propio trabajo en el que el maestro enseñaba al aprendiz únicamente lo necesario para ejecutar el encargo propuesto.

1.3.4. GREMIOS ARTESANALES

En la mayor parte de Europa, artesanos y profesionales habían sido controlados durante siglos por los gremios, desde que comienza a darse la expansión y desarrollo de las ciudades y el aumento del poder adquisitivo de la burguesía en las mismas. Ser miembro del gremio era obligatorio y sólo podían practicar sus oficios dentro de una ciudad y su territorio. La mayoría de los gremios se originaron como organizaciones económicas (establecieron estándares de calidad, normas para la formación de los aprendices, regulación sobre precios, etc.), sociales (ayuda a las viudas y a las familias de sus miembros) y religiosas (organización de celebraciones en los días de fiesta, el patrocinio de cofradías. etc.).

La actividad comercial y social hace posible que se separen de las logias varios grupos artesanales, como signo de una nueva estratificación social y profesional, entre los que se encuentran los pintores y escultores. No hay que olvidar que la tradición medieval consideró al artista un artesano y a la pintura un oficio. Para el desempeño de un oficio artesanal se consideraba obligatoria la pertenencia al gremio correspondiente. A modo de ejemplo, en Italia hacia 1200, a los pintores florentinos se le exigía pertenecer al gremio *Arte dei Medici e Speziali*, es decir, el gremio de los médicos, boticarios y comerciantes de especias. No es tan extraña esta relación si consideramos que los boticarios y los comerciantes de especias eran proveedores de pigmentos. Por otra parte, desde el punto de vista religiosos, pintores y médicos también compartieron un santo patrón San Lucas, que fue al mismo tiempo médico y pintor (como es sabido la tradición le atribuye la primera imagen pintada de la Virgen). A finales del siglo XIII el gremio de los Medici e Speziali también incluyó barberos, sopladores de vidrio, libreros, alfareros y fabricantes de todo tipo de artículos.

Escultores y carpinteros eran miembros *del Arte dei Maestri di Pietra e Legname*. Los arquitectos no tenían un gremio propio y la mayoría de ellos trabajaron también en otras artes como escultores. Por su parte, al *Arte della Seta* pertenecían los trabajadores de la seda, los orfebres y los que trabajaban con hilo de oro.



El ilustrador-El pintor- El médico- El pescador

Sería a principios del siglo XIV, cuando los pintores de Florencia ganaron cierta independencia del gremio para constituir la *Compañía de San Lucas*, asociación que se creó y funcionó como cofradía religiosa. A pesar de que fue fundada inicialmente para pintores, hubo miembros procedentes de otras profesiones como sastres, fabricantes de queso, batidores de oro, y tiempo más tarde, también fueron admitidos escultores. Que los escultores y

pintores unieran sus intereses y se diferenciaron de otros oficios, da a entender el comienzo de una nueva percepción acerca de las artes.

Estos gremios, a nivel organizativo, estaban constituidos por aprendices, oficiales y maestros, dirigiendo estos últimos la actividad por medio de un conjunto de reglas y estatutos que ellos mismos dictaban, admitiendo bajo contrato a los aprendices para su formación en el taller gremial.

En lo referente al dibujo, los recetarios medievales no contaban con conceptos o principios teóricos, limitándose, en la mayoría de los casos, a elaborar formulaciones técnicas con una intención fundamentalmente práctica. Cuando existía un enfoque teórico éste era de tipo teológico y estaban sometidos a las normas eclesiásticas en las que lo espiritual se convertía en el valor principal. Caben destacar como excepciones, en

este sentido, el "*Libro de modelos de Gotinga*" en el que se recogen las fases a seguir para pintar motivos decorativos que normalmente aparecen en los libros iluminados de finales de la Edad Media, o el "*Livre de partraitures*" de Villard de Honnecourt²² (siglo XIII) como modelo de



Livre de partraitures de Villard de Honnecourt. Siglo XIII

fórmulas geométricas. En dicho Cuaderno se representan, en esquemas geométricos, rostros inscritos en triángulos, cuadrados, círculos o pentágonos para garantizar la belleza de las proporciones. En la representación animal, por ejemplo, una oveja es

construida a partir de un rectángulo más un triángulo, un perro por cuatro triángulos o un águila por una estrella de cinco puntas, etc., todo ello lo acercaría a ciertos planteamientos científicos en la práctica dibujística por basarse, como se ha comentado, en principios geométricos para la representación de las formas naturales.

La enseñanza del dibujo no se concibe como una práctica separada de otras técnicas artesanales hasta finales del siglo XIV con la aparición del llamado "*dolce stile italiano*", considerado como inicio del concepto moderno del término "dibujo" alcanzando un nuevo estatus. Así por ejemplo, el dibujo arquitectónico del que han quedado buenos ejemplos, como los proyectos para las fachadas de las catedrales de Orvieto (1310) y Siena (1339), se utilizaba cada vez más con objeto de fijar sobre el papel los proyectos cuya construcción se prolongaba durante decenios; se perfeccionó la técnica de la sinopia o dibujo realizado con tierra de

²² *Livre de partraitures* de Villard de Honnecourt. Siglo XIII

sínope en el muro destinado a ser pintado al fresco; sobre todo, se desarrollaron modelos iconográficos que fueron repetidos, con o sin variantes, durante largo tiempo como fue el caso del taller de Giotto.

En palabras de H. Gombrich: “El dibujo servía en realidad a unos fines distintos en un mundo en el que el artista estaba tan dirigido por las tradiciones y los patrones. Cuando no se espera ni se exige del artista creación, es preciso poner el acento en su facilidad para dominar el *simile*, la fórmula y desaprobar los experimentos”.²³

Al no existir apenas conocimientos científicos o teóricos en los que basarse la práctica el proceso se limitaba a un periodo de formación en el taller de un maestro donde se relacionaba todo con la práctica profesional. Formación caracterizada por un objetivo esencial: conseguir una obra única (iluminar un manuscrito, ejecutar una pintura mural, o fundir una escultura, etc.) valiéndose de las cualidades instrumentales y materiales y esto se conseguía sólo a través de una larga experiencia que se iniciaba a través del conocimiento básico de materiales y herramientas y posteriormente con un periodo de aprendizaje repetitivo del repertorio iconográfico usual para concluir con una obra original y propia. En definitiva la experiencia y la práctica eran suficientes para formar a los artistas posteriores.

La secuencia básica de contenidos y actividades se centraría en primer lugar en la obtención y manejo de los materiales artísticos, y en segundo lugar en cómo elaborar o cómo construir un objeto aprovechando las cualidades del mismo; objetivos que sólo se lograrían trabajando durante suficiente tiempo como aprendiz o ayudante de un gran maestro.

²³ GOMBRICH E.H, «El método de elaborar composiciones de Leonardo», en *Norma y Forma*. Alianza Forma, Madrid, 1984, p.134



Relieves destinados al campanille del Duomo, que muestran a un pintor y un escultor en el trabajo, Atribuida a Pisanello

Resumiendo, podríamos decir que, en lo que se refiere al proceso de aprendizaje en la formación del artesano-artista, al no existir prácticamente conocimientos científicos o teóricos que justificaran la práctica, no existe un proceso de escolarización formal independiente del ámbito profesional o taller

I.4. RENACIMIENTO y MANIERISMO

I.4.1. INTRODUCCIÓN

El término Renacimiento deriva del italiano *Rinascitá*, y fue revalorizado por el arquitecto, pintor y teórico Giorgio Vasari, que en su libro *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempo* lo utiliza para referirse a los acontecimientos que en esa época evocaban el arte y la cultura de la Antigüedad clásica. El término empieza a generalizarse en el siglo XVI, y será plenamente aceptado en el XIX abarcando el sentido histórico, social y cultural que se conoce hoy día.

El fin de la Edad Media en Occidente, trae consigo un renacer de ideas y conocimientos derivados fundamentalmente de la traducción y lectura de los textos de la Antigüedad Clásica . No se puede hablar de un momento determinado en el que se produzca el cambio, ya que no fue resultado de un acontecimiento, sino de un proceso que se desarrolló con “natural lentitud”²⁴.

Este periodo supuso el fin de la falta de relación y propósitos comunes entre científicos y artistas que tantos años demoró el desarrollo y descubrimiento del método perspectivo que anhelaban los pintores,²⁵ haciéndoles converger por fin en una misma persona que es artista y científico a la vez. Desaparece el artista considerado como mero artesano productor de símbolos, para dar paso a un nuevo artista -autor-, consciente de su individualidad, de su personalidad, y deseoso de captar

²⁴ La primera traducción de Euclides al latín, realizada por Adelardo de Bath en el siglo XII, no se hizo a partir del griego, sino del árabe. Todos los grandes científicos e investigadores de los siglos XII y XIII bebieron su formación científica en fuentes árabes..

²⁵ WRIGHT, Lawrence, 1985, *Tratado de perspectiva*. Stylos, Barcelona, 1985, p. 69. Sostiene que “Quizás el motivo por el que se tardó tanto en llegar a la solución - pongamos 17 siglos a contar de Euclides hasta los primeros pintores-arquitectos del Renacimiento- fue la falta de relación y propósitos comunes entre científicos y artistas. Los auténticos científicos rara vez han mostrado interés por la aplicación práctica de sus teorías”.

y representar la belleza y la realidad. El arte de imitar la naturaleza iba a ser la principal preocupación de la teoría del arte del siglo XIV²⁶.

El nuevo espíritu humanista sustituye al enfoque preeminentemente teológico de los artistas precedentes y su consideración como meros artesanos productores de símbolos, para comunicar enseñanzas morales y religiosas. El nuevo artista toma conciencia de su individualidad tratando de captar y representar la realidad y con ella la belleza.

No será hasta la llegada del Renacimiento cuando cobre importancia y prevalezca el aspecto teórico sobre la práctica manual gremial al incluir el arte (actividad creativa basada en conocimientos y reglas racionales) como un ámbito en el que empiezan a desarrollarse una serie de descubrimientos científicos (anatomía, perspectiva, geometría euclidiana, cánones de proporciones, etc.) y la práctica del dibujo como principio fundamental de la arquitectura, la pintura y la escultura.

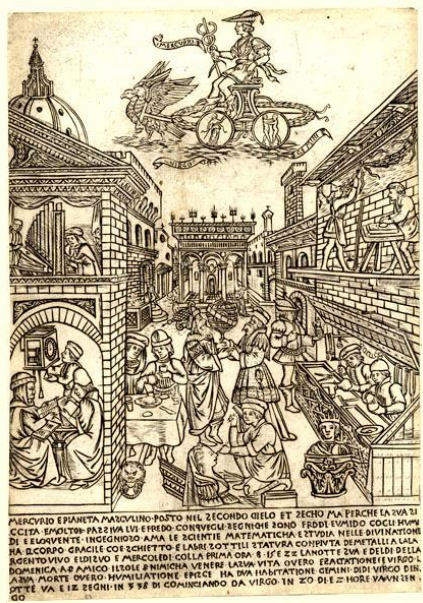
I.4.2. Siglo XV

Normalmente el siglo XV se identifica con el periodo en el cual se desarrolla el periodo cultural y artístico conocido como Renacimiento, representando la etapa de fundamento y auge de éste. Sin embargo, este proceso de transición entre la Edad Media y el Renacimiento podría haberse iniciado mucho antes, alrededor de 1348 coincidiendo con la epidemia de Peste Negra que arrasó Europa. No obstante, como afirman Víctor Nieto Alcaide y Fernando Checa también existen otras razones que deben añadirse al cambio de mentalidad del siglo, como son por

²⁶ VASARI Giorgio, *Le Vite de'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a'tempi nostri*, Lorenzo Torrentino, Florencia, 1550, citado por la traducción española: Méndez Baiges, M.T. y Montijano García, J.M., Introducción a *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempo* (Antología), de Giorgio Vasari, p. 12.

ejemplo: la aparición de la burguesía, la racionalización, la secularización y la desvinculación de las antiguas

connotaciones religiosas que marcaban el ritmo vital, arraigando así una mentalidad o cultura más laica que situará como centro al individuo²⁷. Los artistas de comienzos del siglo XV son considerados como artesanos y no se diferencian ni por su origen ni por su educación de la pequeña burguesía gremial, hallándose sometidos a las normas de la misma, convirtiéndose el aprendizaje tradicional²⁸ en el único elemento diferenciador y por



Atribuida Baccio Baldini *Mercurio*, de "los, planetas", c.1465 Grabado sobre papel, 32,4 x 21,8 cm British Museum, Londres

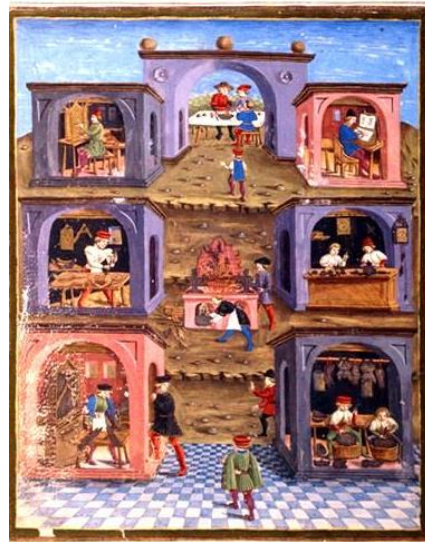
ejercer como artistas. Las dos imágenes siguientes representan ocupaciones que requieren *arte* (habilidad técnica) e *ingegno* (inteligencia, talento). En el fondo del grabado, se observa la fachada del Palazzo della Signoria en Florencia, un pintor trabaja en un andamio para decorar una pared y su ayudante prepara los materiales. Por debajo de ellos, el taller de un escultor donde los aprendices practican el dibujo. En el exterior, un escultor trabaja en un busto de una mujer.

Por su parte, en la iluminación del manuscrito, se observan casi las mismas escenas: un pintor que trabaja sobre un tríptico y un escultor cincela una figura, junto con orfebres, armeros, y un iluminador.

²⁷ Víctor Nieto Alcaide y Fernando Checa c. 1989

²⁸ Entraban siendo niños bajo la disciplina de un maestro, y solían pasar muchos años con él formándose en talleres, no en escuelas, y no de manera teórica, sino práctica. El alto índice de analfabetismo indica que el nivel de educación familiar era nulo o muy limitado.

Ambos ejemplos representan también fabricantes de relojes, órganos, etc.. La semejanza de sus actividades y las condiciones físicas espaciales sugieren que el status de las personas que hoy en día clasificaríamos como artistas no era diferente de los que llamaríamos artesanos. Por tanto nos hallamos en un periodo de transición donde el estatus del artista no consigue aceptarse todavía por completo y configura una situación un tanto paradójica pues si



Los artesanos en sus talleres c. 1470. Iluminación sobre vitela ", fol. 12 recto Biblioteca Estense, Módena

tenemos en cuenta que ese estatus era más elevado en Italia que en Europa y más elevado en Florencia que en el resto de Italia, para determinadas personas y según ciertos criterios era respetado, para otros no era más que un mero artesano más o menos despreciable.

A pesar de esta organización, fundamentalmente artesanal, los talleres más importantes intentan introducir métodos de educación artística más individuales que comienzan, siguiendo todavía a la tradición medieval, con trabajos manuales de todo tipo, como la elaboración de colores, la fabricación de pinceles o la preparación de tablas y lienzos; Luego aprendían a dibujar, primero copiando dibujos hechos por sus maestros o de otros artistas. Las colecciones de dibujos servían no sólo como ejercicios para los estudiantes (libros de dibujo), sino también como modelos para ser empleados en nuevas obras (libros de modelos). Una tercera etapa, cuando ya se había obtenido cierta práctica, consistía en trasladar algunas composiciones del cartón o dibujo preparatorio definitivo al cuadro, pintar las telas y las partes secundarias de las figuras para terminar finalmente con la ejecución de obras enteras sin otra base que simples bosquejos e indicaciones. Esta modelo de aprendizaje ya se

daba en los talleres de Verrochio, Pollaiolo y Ghirlandaio en Florencia, de Giovanni Bellini en Venecia o de Squarcione en Padua²⁹.

Por otra parte, independientemente del periodo de formación, un artista podía especializarse como pintor o escultor, pero con frecuencia se hallaba trabajando como ambos, o incluso en otras artes, como por ejemplo diseñando construcciones efímeras como pórticos para las entradas ceremoniales, objetos de orfebrería, escudos, banderas, diseños para fortificaciones, etc..

No obstante, como señala Hauser:

“La educación de los nuevos artistas hubo de pasar del taller a la escuela y en parte la enseñanza práctica hubo de ceder a la teórica, para eliminar los obstáculos que el anterior sistema oponía a los nuevos artistas...La evolución comienza sustituyendo la autoridad de los maestros por el modelo de la naturaleza y termina con el completo montaje docente de la educación académica en la que el lugar de los antiguos modelos lo ocupan ideales artísticos igualmente estrechos, aunque fundamentados científicamente. El método científico de la educación artística comienza en los mismos talleres. Ya en los comienzos del Quattrocento los aprendices reciben junto a las instrucciones prácticas, los fundamentos de geometría, de la perspectiva y de la anatomía y son iniciados en el dibujo sobre el modelo vivo y sobre muñecos articulados. Los maestros organizan en los talleres cursos de dibujo, y a partir de esta institución se desarrollan, por una parte, las academias particulares, con su enseñanza práctica y teórica, y por otra, las academias públicas, en las que la antigua unión del taller y la tradición artesana desaparecen y

²⁹ En Venecia un aprendiz podría pasar a la condición de oficial después de sólo dos años; en Padua el aprendizaje mínimo era de tres años,

son sustituidas por una relación espiritual entre maestro y discípulo...

«30

Las necesidades por representar el conocimiento sensible y la naturaleza justificarían el interés por los estudios sobre la visión y los instrumentos ópticos que tanto influirían en las representaciones artísticas posteriores, y en este sentido el dibujo se convirtió en el medio idóneo para cubrir tales objetivos. Lino Cabezas afirma: “la clave que explica esta vinculación entre imágenes y conocimiento es, por lo menos desde el siglo XV, la continuidad entre experiencia visual y representación artística: se dibuja lo que se ve y se mira para conocer³¹”.

A principios del S. XV, el dibujo ya se había convertido en un instrumento esencial para el estudio de la Antigüedad y la naturaleza así como para la transmisión de modelos y la búsqueda de nuevas composiciones. De aquí el interés teórico inicial por esta forma de expresión: Cennini recomienda a los que se inician en la pintura “que no dejen de dibujar alguna cosa cada día”, y Lorenzo Ghiberti (1378-1455) entiende el dibujo como “la esencia y teoría de todas las artes, (...) el razonamiento que origina la pintura o la escultura”.³²

Si actualmente consideramos el dibujo como una expresión independiente, lo anteriormente citado revela un doble sentido pues, por una parte, se consideraba al dibujo como la esencia de todas las artes y, por otra, se le infravalora en cierto sentido, al considerarlo como una habilidad técnica para conseguir mejores resultados a la hora de realizar una obra arquitectónica, escultórica o pictórica.

Entre los que consideran el dibujo sólo como un proceso técnico se hallan Piero della Francesca para quien el dibujo consistía en el trazo de

³⁰ HAUSER. *Op. cit.* pp.413-414

³¹ Lino Cabezas citado por Gómez Molina et al, 2001 pág. 381

³² GÓMEZ MOLINA, *Cabezas y copón* 2005: p. 232

perfiles y contornos de los objetos, o León Battista Alberti (1404-1472) que, al respecto, comenta:

"El dibujo consiste en señalar los contornos, lo cual si se ejecuta con líneas muy gruesas, en vez de parecer márgenes o términos los de una superficie pintada, parecerán hendeduras. Yo quisiera que en el dibujo sólo se buscase la exactitud del contorno, en lo cual es preciso ejercitarse con infinita diligencia y cuidado, pues nunca se podrá alabar una composición ni una buena inteligencia de las luces si falta el dibujo"³³.

Ofreciendo un punto de vista diferente, incluso opuesto, se encuentra Leonardo da Vinci, quien considera el dibujo como una herramienta de conocimiento de la naturaleza que, a través de la teoría de perspectiva, lo considera como «discurso mentale» aplicable a otros campos del conocimiento³⁴. En su "*Tratado della pittura*",³⁵ Leonardo deja claros aspectos que posteriormente se van a convertir en características fundamentales del dibujo de la época. Así, oponiéndose a Alberti, comenta: "Evita los perfiles o contornos netos en los cuerpos. No hagas los contornos de tus figuras de un color diferente de ése del campo donde se destaca, esto es: no deslindes tu figura de su campo por medio de un trazo muy acusado"³⁶. Es decir, con su preferencia por las sombras a los perfiles y la utilización de un sistema de representación introduce conceptos como sfumato,



Leonardo da Vinci, *Cabeza femenina*.Galleria degli Uffizi,

³³ *Ibidem*, p. 563

³⁴ *Ídem*: p. 563

³⁵ Publicado por primera vez en 1651

³⁶ Gómez Molina et al, 2003: p. 282

claroscuro y perspectiva que van a ser decisivos en el arte tanto de su época como posterior. (Figs. 55-56)

En cuanto a los soportes utilizados, los más frecuentes fueron el pergamino y la vitela que, como es sabido, son de origen animal y necesitaban de una preparación particular para conseguir finas láminas y mayor durabilidad. A partir de mediados del siglo XV con el desarrollo de la imprenta el soporte común para el dibujo será el papel, en principio elaborado a partir de fibras de trapo se irá transformado y aumentado su calidad y variedad, siendo los preferidos, en este periodo, los de tela de lino y de algodón elaborados a mano³⁷.

Entre los instrumentos para la realización de dibujos, destacan la punta metálica (tradición del siglo anterior) extendiéndose su uso pues facilitaba la elaboración de zonas de sombras más complejas, también pinceles y plumas (sobre todo las de ave) pues ofrecían una mayor variedad de trazado en función de la presión ejercida y el tipo de corte de la punta de la misma³⁸.

En cuanto a técnicas y procedimientos, se utilizaron tanto los procedimientos secos en los que los materiales más utilizados fueron el carboncillo, sobre todo para realizar trabajos a mano alzada y de gran formato, la tiza negra y la sanguina pues facilitaban a los procedimientos y técnicas convenciones como el sfumato, la perspectiva y el juego de la luz con el claroscuro; en los procedimientos húmedos tintas o aguadas y entre las primeras la tinta de escritura y el bistre.

Lino Cabezas, lo expresa así: “la relación entre conceptos, técnicas y procedimientos es algo que, al menos en los documentos históricos, se

³⁷ Lambert 1985 p. 21 (Ver también Maltese et al 1985)

³⁸ *Ibidem*: pp. 22-23

revela como inseparable y difícil de comprender sin el conocimiento de las relaciones profundas entre ellos”³⁹.

El dibujo en este periodo se consideraba, desde el punto de vista teórico, como el medio de expresión por el que se accedía al conocimiento sensible de las cosas y desde el punto de vista técnico se le consideraba una habilidad que podría lograr mejores resultados usándose como elemento previo y necesario en la preparación de una obra arquitectónica, escultórica o pictórica, pues al incorporar otros recursos como el claroscuro, el difuminado, la sombra, la perspectiva y las proporciones cubrían las necesidades plásticas del momento para representar lo más fielmente posible la realidad circundante.

³⁹ Gómez Molina et al. 2003: p. 338

1.4.3 SIGLO XVI

I.4.3.1. El Dibujo en el siglo XVI

Por razones sociales y culturales, se puede afirmar que fue el siglo XVI el periodo más importante del dibujo, por lo que significó la toma de conciencia de sus posibilidades. En la Italia del Humanismo el dibujo se convirtió en el principal instrumento de investigación y ya no se limitaría a los estudios de perspectiva de Piero della Francesca o de Paolo Uccello, sino que se entendería, a partir de Leonardo, como instrumento de análisis científico del hombre y de la naturaleza.

Como se ha comentado, una vez que el dibujo se establece como herramienta para el conocimiento sensible, y como la práctica más adecuada para alcanzar la perfección en obras arquitectónicas, escultóricas o pictóricas, el dibujo se sitúa en un nivel más intelectual. Es decir se considera un proceso en el cual el intelecto será el que se manifieste. Es, en este siglo, cuando se refuerza y fortalece la teorización del dibujo, cuestión que ya había comenzado hacia 1400.

El primero que llegó a realizar una distinción razonada entre “diseño mental”, aludiendo a la Idea neoplatónica, y “diseño del artífice” donde el primer esbozo era considerado una intuición de aquella Idea, fue Leonardo da Vinci, que también insiste en que “los contornos de cada objeto y sus inflexiones deben traducirse con la mayor “diligencia”, y plantea además un esquema de aprendizaje del dibujo que va a ser válido ya para gran parte de la historia posterior: “Primero has de copiar obras de un buen maestro que las haya dibujado del natural, luego dibuja de formas plásticas y, finalmente de buenos modelos de la naturaleza”.

Como puede observarse, esta estratificación (dibujos o estampas, modelos de escultura, y modelos vivos y “naturales”) es la que se seguirá manteniendo hasta en las mismas normas académicas del siglo XVIII. A los tres elementos del dibujo renacentista, composición, contorno y relieve, añadiría el claroscuro y la perspectiva atmosférica. Este concepto no corresponde estrictamente al campo del dibujo si tenemos en cuenta la definición que en ese momento estaba vigente sobre esta disciplina como circunscripción de los cuerpos y ordenamiento de las partes en el plano compositivo, pero tampoco se incluye con total claridad en el terreno de la pintura, ya que la perspectiva atmosférica es la degradación del tono y el contraste cromático en función de la profundidad, además



Leonardo da Vinci *La Virgen, Santa Ana, Jesús y San Juanito* 1499 - 1500 National Gallery (Londres)

para conseguir la degradación de la luz surge el *Sfumato*, técnica que modificó conceptualmente el dibujo. Al mismo tiempo, desarrolló un sistema de proyección que además actuaría particularmente sobre los planos de los objetos y el espacio. Este sistema formal y conceptual no se quedó aquí, también se enfocó a estudiar cómo afectaban, a los contornos y a la línea, el efecto de las disminuciones y aumentos de luz. La obra de Leonardo da lugar al comienzo de un dibujo que logró la continuidad en el espacio de los cuerpos

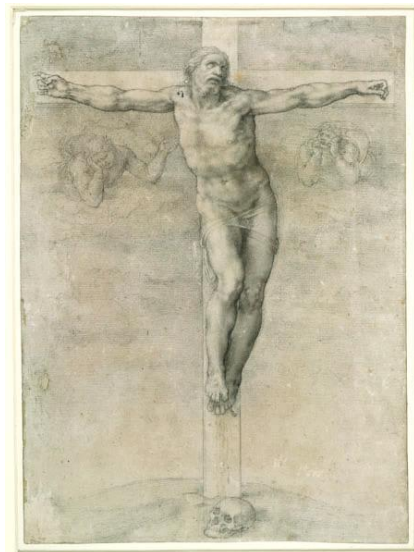
representados, figuras en las que desaparecen las líneas que separaban los planos de una forma contundente.

Por otra parte, el claroscuro se usaba como un técnica para crear volumen en la imagen dibujada, este recurso del dibujo se aplicará

rápidamente a la pintura y el espacio representado se resolvería con la utilización de la perspectiva piramidal.

Es el primero en formular que la falta de luz degrada los colores, y que en las áreas luminosas de los cuerpos se produce también el efecto de disolución de la línea. Realmente fue revolucionario en el terreno del dibujo ya que sentó el precedente para el arte posterior, particularmente para el tenebrista y para la pintura flamenca.

El dibujo por tanto, no fue sólo un instrumento de trabajo e investigación sino que fue adquiriendo un carácter autónomo, es decir, como obra concluida en sí misma y lo demuestra el hecho de que el propio Leonardo expuso en público un dibujo para una "Santa Ana", o los llamados "dibujos magistrales" o "dibujos de presentación" llevados a cabo por encargo de particulares o de amigos. Uno de los primeros de estos dibujos, conocido a través de fuentes literarias, es "Neptuno" realizado por Leonardo para su amigo Antonio Segni, pero los más conocidos tal vez sean los regalados por Miguel Ángel a Vittoria Colonna y Tommaso de Cavalieri: son ya dibujos muy elaborados y que nada tienen que ver con la idea de un dibujo preparatorio para una obra posterior. (Fig.59-60)

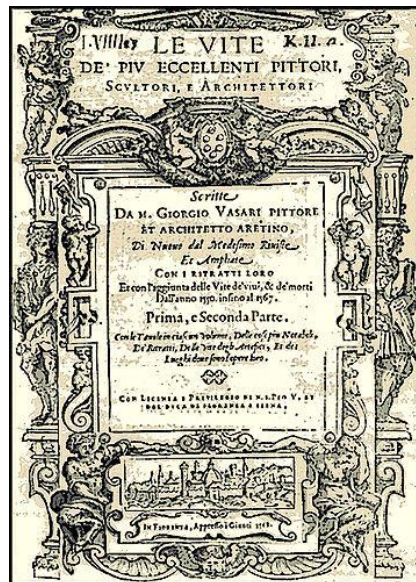


Crucificado Vittoria Colonna Miguel Ángel 1536-1541 Dibujo en lápiz negro, British Museum Londres

Para Giorgio Vasari (1511- 1574), uno de los principales teóricos en la conceptualización del dibujo y creador de la *Accademia del Disegno* florentina, la importancia del dibujo se justifica porque es en él donde se halla el origen de la idea. El concepto se entiende como una imagen

interior, como abstracción de la realidad⁴⁰ y en la introducción de sus *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos (1542-1550)* lo recoge así:

“El disegno, padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procediendo del intelecto, extrae de la pluralidad de aspectos de las cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de todo lo existente en la naturaleza, la cual es perfecta en sus medidas. Por ello no sólo en los cuerpos humanos y de los animales, sino también



Vasari *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. 1542-1550*

en las plantas y en las construcciones, esculturas y pinturas conoce la proporción que tiene el todo con las partes, y que tienen las partes en sí y con el entero conjunto”⁴¹. (fig.79)

Y en otro momento:

“Así pues, quien quiera aprender bien a expresar, mediante el diseño, los conceptos del espíritu y cualquier otra cosa, después de tener un poco avanzada la mano es necesario que, para ser más entendido en las artes, se ejercite en reproducir figuras en relieve, de mármol o piedra, o de las vaciadas en yeso sobre el natural o bien sobre alguna bella estatua antigua, o también relieves de modelos hechos en fango o desnudos o cubiertos con trapos enfangados, que sirven como ropajes y vestidos; porque todas esas cosas, siendo inmóviles e

⁴⁰ Maltese et al. 1985 / Ver también Panofsky 1989

⁴¹ Vasari citado por Gómez Molina, Cabezas y copón, 2005, pág. 232

insensibles, resultan muy cómodas, al estarse quietas, para el que diseña; lo que no sucede con las cosas vivas, ya que se mueven⁴².

También participa de este pensamiento Paolo Pino (1534-1565) situando al dibujo como el primer elemento estructural de la pintura: diseño, invención y colorido, atribuyéndole las características que se han comentado anteriormente: “en cuanto a la primera parte, llamada diseño, quiero asimismo dividirla en cuatro partes: a la primera llamaremos juicio, a la segunda circunscripción, a la tercera práctica, a la última correcta composición”⁴³.

En un nivel de mayor complejidad (arte y teología) se halla el pensamiento de Antón Francesco Doni (activo hacia



Federico Zuccari Dos aprendices hacia 1600

mediados del siglo XVI) definiendo el dibujo como reflexión divina, teoría que desarrollará posteriormente Federico Zuccari (1540-1609) con su neoplatonismo donde se funde con los aspectos teológicos de la



Antón Francesco Doni

Contrarreforma y crea en su *Idea dei pittori, scultori*

ed architecti (Turín, 1607) teoría del dibujo que va a tener una influencia evidente en los teóricos españoles: el dibujo como don de la Gracia de Dios.

⁴² VASARI, Giorgio *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Madrid. Mediterráneo. 1985

⁴³ Paolo Pino citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 569. Su obra *Dialogo di Pittura*, de 1548. está escrita en forma de Diálogo entre un pintor veneciano, llamado Lauro y otro florentino Fabio, que contrastan opiniones sobre la pintura toscano-romana y véneta. Hablan del concepto de belleza y sobre la composición del dibujo, su invención y el color. Donde resalta las propiedades de los pigmentos, prevaleciendo la pintura al óleo con respecto al fresco, para terminar el diálogo en la formación artística e intelectual del pintor.

Zuccari, en la Academia de San Luca, expuso el 2 de enero de 1594, su distinción entre “disegno interno” y “disegno esterno”. Para él: “Per disegno interno intendo il concetto formato nella mente nostra per poter conoscere quasi voglia cosa, ed operar di fuori conforme alla otra cosa intesa”⁴⁴. El concepto ya es plenamente platónico. La idea, el “disegno”, su origen y su forma más pura reside en Dios. Por eso, el dibujo es origen y fundamento de todas las artes. Como Dios se expresa a través de la Trinidad, así el “disegno divino” se manifiesta a través de la trinidad de las artes, pintura, escultura y arquitectura. En cuanto al “disegno esterno” lo entiende como aquel que se refiere a los aspectos prácticos o técnicos de la idea que sobre el papel el dibujante realiza⁴⁵.

Continúa, en el capítulo III de su obra “*Idea dei pittori, scultori ed architecti* (1607), y define el dibujo interno de la siguiente manera:

“Y antes que nada digo que diseño [interno] no es materia, no es cuerpo, no es accidente de sustancia alguna, sino que es forma, idea, orden, regla, término y objeto del intelecto, donde se expresan las cosas entendidas; y se encuentra en todo lo externo tanto divino como humano, según expondremos a continuación. Ahora, siguiendo la doctrina de los filósofos, digo que el diseño interno en general es una idea y forma en el intelecto que representa expresa y distintamente lo entendido por éste, que también es su término y objeto⁴⁶.

Y en el capítulo I del libro II, define al diseño externo así:

“Digo, por lo tanto, que diseño externo no es otra cosa que lo que aparece circunscrito de forma pero sin sustancia de cuerpo. Simple

⁴⁴ Federico Zuccari citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 574

⁴⁵ Maltese et al., 1985: p. 228 / Ver también Panofsky, 1989: p. 67-92; y Nieto Alcaide y Checa c., 1989: p. 276-282)

⁴⁶ Federico Zuccari citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 574

delineación, circunscripción, medida y figura de cualquier cosa imaginada y real. Este diseño así formado y circunscrito con la línea es ejemplo y forma de la imagen ideal. La línea, pues, es el propio cuerpo y sustancia visual del diseño externo, de cualquier manera que esté formado"⁴⁷.

En definitiva Zuccari compartía la idea de Leonardo de la pintura como “discurso mentale” y, en cierto sentido, la de Miguel Ángel, que decía que “se pinta con el cerebro y no con las manos.”

Pero el manierismo de la generación siguiente, pondrá el acento en el sentido neoplatónico, la experiencia de los sentidos la “cognicione”, va a ser olvidada. El dibujo va a ser ahora “una especulación mental, un artificio del intelecto.

Es en gran parte del siglo XVI, donde el estilo conocido como Manierismo dominará los planteamientos artísticos. Surge alrededor de 1530, por dos importantes cambios. El primero, los cambios políticos que marcaban como definitivas y consolidadas las monarquías autoritarias. El segundo, el cambio religioso, provocado por la reforma luterana que logra dividir Europa en dos bloques religiosos con características específicas y que harán que la imagen tenga una nueva doble función: por un lado, representar esos cambios políticos presentes en la corte y el palacio, y por el otro, en los referente a los cambios religiosos, marcar la separación entre imagen profana e imagen religiosa, debido a que, como señala Alcaide y Checa: “la corte se concibe como escena de la mentira, escena de sí misma, lugar donde ya no caben ni la ciencia, ni el estudio de la poesía. Las actividades culturales ya no van a tener valor autónomo sino que valdrán en cuanto sirvan para representar la imagen cortesana, laica o religiosa. Ambos enfocados a la necesidad de recrear

⁴⁷ *Ibidem*: p. 574

el mundo lleno de símbolos, más abstracto que real, en el que se desenvuelve el hombre de la época⁴⁸. (Figs.77-83)

En el dibujo manierista, aunque no se observan nuevos elementos formales, si se van a apreciar estructuras compositivas más complicadas, más intelectualizadas producto de la reflexión teórica anteriormente citada que tendrán como consecuencia “una imagen retorcida y sofisticada, que recurre a la distorsión del léxico y de la espacialidad clásica, así como a la heterodoxia del lenguaje”⁴⁹, como tampoco van a cambiar, básicamente, los soportes, instrumentos y medios utilizados en tiempos anteriores, aunque sigue avanzando la investigación sobre los mismos y buen ejemplo de ello es el uso frecuente de nuevos tipos de materiales como, los papeles de colores, otros tipos de carboncillo para dibujar sobre los mismos o el grafito, que, aunque no se desarrollará hasta la siguiente centuria, vendrá a sustituir a la punta de plomo⁵⁰.



Jacopo Pontormo *Estudio para La Deposición*

Los sistemas de representación alcanzan gran nivel de desarrollo en el periodo renacentista, basados en el conocimiento experimental y los procedimientos matemáticos, en los cánones de la antigüedad grecolatina y la puesta al día de sus autores. De alguna manera, los pintores renacentistas se sentían herederos de los clásicos Zeuxis y Apeles.

⁴⁸ Nieto Alcaide y Checa c. 1989.p.254

⁴⁹ *Ibidem* p. 255

⁵⁰ Ver Lambert 1985: p. 23

El dibujo del Renacimiento como pensamiento y modo de representación consolidó los conceptos de contorno, modelado, sfumato, claroscuro, escorzo, anatomía, relieve, grisalla, etc. que continúan en el Manierismo, en el que se suman variaciones que perfeccionan el sistema formal, pero no son sólo prácticas, representan, en definitiva, la meditación racional de las acciones técnicas.

El taller tradicional como sistema de enseñanza-aprendizaje no desaparece durante los siglos XV y XVI. A pesar de la nueva teoría del arte que estaba conformándose, no llegaron a crearse unas instituciones educativas en sentido moderno del término, pues los artistas continuaron trabajando de manera individual o en grupos entre los cuales existía escasa relación.

El aprendizaje del dibujo podía ser previo a la iniciación en otras artes o bien simultáneo. Ya desde la época de Cennini se hacen determinadas recomendaciones a los aprendices, quienes siempre deberían aprender supervisados por el maestro, no sólo en lo referente a los modelos a seguir, sino también sobre los diferentes pasos que debían dar para llegar al objetivo propuesto. (Figs.1-5).

La manera de iniciarse y progresar en la práctica del dibujo supone una organización desde los elementos más simples a los más complejos, proceso en el que el alumno, como indica Leonardo, no debe precipitarse: “Así te digo a ti, que por naturaleza tiendes a este arte, que si pretendes conocer con verdad las formas de las cosas habrás de comenzar por sus partes más simples y no correr a una segunda sin tener antes la primera bien aprendida en la memoria y en la práctica. Si obraras de otra suerte perderías el tiempo o harto dilatarías el estudio. Y recuerda que has de adquirir antes diligencia que presteza”⁵¹.

⁵¹ DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la Pintura*. Madrid 1976. p.355

Los objetivos fundamentales en esta organización de la enseñanza del dibujo: adiestrar la mano del alumno y conocer los modelos que le pueden servir como ejemplos a seguir. La enseñanza del dibujo ha exigido y exige una progresión educativa que apenas ha sufrido cambios en el tiempo y que ya fue expuesta con bastante claridad por Leonardo: “Del orden en la práctica del dibujo. Copia primero los dibujos de los buenos maestros y haz esto según arte y del natural, que no de memoria. Más tarde dibuja el relieve, guiándote de un dibujo de él sacado. Y en fin, dibuja un atinado natural, que en él has de avezarte” (p. 352).

Desde muy antiguo se ha considerado que el proceso de enseñanza-aprendizaje del dibujo se estructuraba, en líneas generales, a lo largo de tres etapas: la copia de obras bidimensionales, la copia de modelos tridimensionales y la copia de modelos del natural.

Cennino Cennini, al referirse a la copia de otros maestros como procedimiento formativo del aspirante a artista expresaba: “ocúpate en adelante en copiar y calcar las mejores cosas que halles de mano de grandes maestros, y si es en lugar donde haya obra de muchos de ellos, mejor para ti. Mas yo te aconsejo esto, ten cuenta de elegir siempre lo mejor y más famoso, y así de día en día, contra natura será que no adquieras de cerca algo de su manera y de su estilo (p.32); y en opinión de Leonardo el pintor en primer lugar ha de avezar su mano copiando dibujos de buenos maestros (p. 352).

Desde siempre han existido dos maneras de copiar a los maestros: a través de los propios dibujos y mediante las estampas: Tanto en talleres como en academias o escuelas de dibujo, se reunían colecciones de dibujos y estampas sueltas como material didáctico, pero en su defecto existían las *Cartillas de dibujo* colecciones de estampas con fines

didácticos, en las cuales según la definición de Bolten⁵², la instrucción visual domina sobre la escrita diferenciándose por tanto de los libros o colecciones de estampas que no eran sino repertorios de modelos o patrones de los que se servían los artistas profesionales en sus creaciones y composiciones.

Ya en el siglo XVI a los aprendices se les animaba a que copiaran estampas de maestros ejemplares.⁵³ El estudiante escogía el mismo tamaño y a ser posible el mismo tipo de papel para realizar su copia ya que el objetivo era conseguir una imagen idéntica, consejo que daba entre otros Giovanni Armenini en su *De veri precetti della pittura* publicado en 1587, pues el principiante debía de recoger hasta el más ligero detalle, de modo que fuera casi imposible distinguir entre el original de la copia. La copia de estampas comenzaba por los contornos para proseguir con el trazado de líneas que conformaban las sombras.

⁵² BOLTEN, J. *Het Noord en Zuinederlandse Tekenboek 1600-1750*. Tesis doctoral. Ámsterdam, 1979. Citado por Chitima.. Amornpichetkul, *Seventeenth-Century italian Drawing Books*. Brown University, 1984. p. 109

⁵³ La copia de estampas suponía un buen conocimiento de la práctica del dibujo y en algunos países era muy importante, como el ejemplo que da Bleeke-Byrne de la ciudad de Würzburg a finales del siglo XVI, donde para demostrar su conocimiento de la técnica, el estudiante debía de copiar siempre de una estampa, nunca de una pintura, e incluso llegar a demostrar que conocía la técnica del grabado.

I.4.3.2. La Academia renacentista

El papel de las academias en Europa como modelos de enseñanza artística es resultado de transformaciones culturales sufridas desde la Academia de Platón, pasando por las renacentistas, las barrocas y las ilustradas aunque no tuvieran entre sí conexiones sobre su estructura pedagógica, sobre sus objetivos o sobre la



La Academia de A. Bandinelli en Roma. Grabado de A. Veneziano 1531 de un original de Baccio Bandinelli



Cornelis Cort. La Academia de Bellas Artes. 1578. Grabado Buril

instrumentalización por parte de los poderes desde las que fueron creadas.

Los razonamientos de los nuevos artistas para elevar su estatus social y separarlo de la categoría artesanal, habían comenzado mucho antes de las reflexiones académicas del siglo siguiente, concretamente en el

Quattrocento con León Batista Alberti,

primer artista en elaborar el concepto de “artes del dibujo”, reagrupando bajo un mismo movimiento pintura, escultura y arquitectura, hasta entonces separadas por razones corporativistas gremiales. Así es como poco a poco, los artistas son cada vez más requeridos y valorados por eclesiásticos, nobles y por un público más amplio.

En ese intento de crear una institución que los diferenciara de los gremios, plantearon en primer lugar constituir una serie de reuniones en las que reflexionar con carácter teórico sobre temas filosóficos, literarios y artísticos, como por ejemplo el de la nobleza de la pintura y la superioridad de la misma sobre la escultura, (paragone) entre otros y que cada vez tenían menos que ver con los antiguos tratados sobre la práctica artística de carácter medieval.

En segundo lugar, directamente relacionado con la enseñanza artística, se puede considerar el hecho de que los miembros de la academia no



Bandinelli. *Academia* h. 1531

admitieron, casi de forma general, los procedimientos medievales lo que conllevaba también al rechazo del estatus medieval caracterizado, como indica Gómez Molina, por un esquema basado en el servilismo de arriba abajo por

otro en el cual los nuevos integrantes de la academia empezaron siendo alumnos y no sirvientes⁵⁴.

Aun así, no será hasta 1571 cuando la profesión de pintor se independice de la Corporación de Médicos y Farmacéuticos y la de escultores y arquitectos de la de Fabricantes

Por lo tanto, la Academia renacentista aunque no logró cobrar importancia hasta el siglo XVII, fue la heredera de las tendencias que predominaron en el Renacimiento desde sus inicios. Ejerció un impacto decisivo durante los siglos XVII a XIX convirtiéndose también en la cuna

⁵⁴ Gómez Molina et al. 2003: p. 574

de la teoría artística del clasicismo y que se vincularía con la enseñanza académica, siendo el modelo a seguir la Antigüedad grecolatina y los grandes maestros del alto Renacimiento con sus ideas sobre una belleza basada en una naturaleza capaz de ser perfeccionada por el arte. En este sentido, corresponde al artista seleccionar las partes más bellas de ésta y crear una imagen de una posible perfección ideal que la distinguiera de los aspectos vulgares de la realidad.

El modelo a imitar se convierte en el centro de toda enseñanza. Como paso previo a la pintura, el dibujo se convierte en la clave del aprendizaje para conocer e interiorizar una selección de formas concretas. El artista será aquel que posea en su interior la imagen, asimilada perfectamente a través del continuo estudio. La copia de las estatuas antiguas tendría ese objetivo. Por ello, como señala Armenini, no debía resultar extraño que un buen pintor o escultor pudiera reproducir de memoria, la forma y proporciones de una escultura clásica sin tener delante su modelo y sin utilizar ningún artificio mecánico.⁵⁵

Una de las aportaciones más importantes de las academias artísticas fue el hecho de constituirse como las únicas instituciones que podían conceder títulos a todos aquellos que cumplieran los requisitos o preferencias impuestos por los propios académicos, que además, con el tiempo, se convertían en jueces que posibilitaban a los aspirantes el ejercer profesionalmente como artistas según su voluntad, lo que supuso un control ideológico pues éstas nacieron bajo un mecenazgo cultural, pero también político y económico concreto.

⁵⁵ Esta idea está presente en la anécdota que de Miguel Ángel narra Armenini (Faenza, 1530- id., 1609) Pintor y escritor de arte italiano) en su obra *Los verdaderos preceptos de la pintura* (1587), perteneciente a la literatura artística del manierismo, comenta: “el maestro, en agradecimiento a un joven que había realizado algunos trabajos para él, dibujó la figura de un Hércules de perfectas proporciones y talante estatuario tan sólo de memoria y en muy breve tiempo”.

En palabras de Gómez Molina:

“La Academia se proponía educar la mano del artista pero en mayor grado lo que intentaba era la formación de su mente y la conformación de sus gustos y criterios. No sorprende, por lo tanto, que se desarrollara un “sistema” global en las enseñanzas de la Academia que se basaba en un concepto de lo que era el arte, en particular lo que se consideraba el “buen” arte, y en qué consistía el proceso creativo, aunque, en cualquier caso, las Academias seguían las directrices de pensamiento de la teoría del arte propuesta en el Renacimiento”⁵⁶.

⁵⁶ GÓMEZ MOLINA. *Op. cit.*577

I.4.3.2.1. La Academia del Disegno de Florencia

Una de las acepciones del término “academia” recogida por el Diccionario de la lengua española, hace referencia a una “Casa con jardín, cerca de Atenas, junto al gimnasio del héroe Academo, donde enseñaron Platón y otros filósofos”. Este lugar fue llamado en sus inicios, el «bosque de Academo», y sus miembros eran conocidos como la “Academia de Platón”.

Al retomarse el término en la Florencia del siglo XV, en el círculo de los filósofos Marsilio Ficino y Pico della Mirandola y bajo el mecenazgo de



Lorenzo de Medici en el Jardín de las esculturas 1571 Tapiz 425 x 455 cm. Diseñado por Johannes Stradanus Museo Nazionale di San Marco, Pisa Superintendencia Alle Gallerie, Florencia

los Médicis, supuso la proclamación del nuevo espíritu humanista. La Academia Platónica de Florencia ubicada en el *Jardín de las esculturas* del Magnífico, no fue una institución con una estricta organización; no poseía una doctrina común (salvo la de Ficino) y sus miembros eran estudiosos y escritores con ideas e intereses diversos. La mayoría de las actividades de la Academia consistían en conversaciones improvisadas, a imitación de lo que se pensaba que debió ser el sistema de enseñanza informal de Platón.

El *Jardín de esculturas* de Lorenzo el Magnífico, junto a la Piazza S. Marco, probablemente podría intuirse como un protoacademia en el mejor de los casos. Sin embargo, Lorenzo promovió activamente las artes plásticas y literarias en su ciudad. En este sentido, Vasari dice que Lorenzo había abierto el jardín para remediar la escasez de buenos

escultores en Florencia, favoreciendo con ello el conocimiento de la estatuaria antigua como modelo ideal de belleza. Posiblemente parte de los trabajos realizados en el Jardín Médici consistieran en labores de restauración de las mismas, impulsando así a los artistas a reflexionar y trabajar sobre dichos modelos, lo que propició un aprendizaje que normalmente no se podía encontrar en los talleres tradicionales. Aun teniendo en cuenta que en 1541 se convierte en una institución gubernamental, no hay constancia de que en el Jardín Médici se impartiera una formación académica artística reglada.

Será Giorgio Vasari en 1562 el que intentará la creación de una academia artística considerando como lugar y momento idóneos para reunir a un grupo de artistas y exponer sus ideas, una cripta donada por el escultor Montorsoli como lugar de funerales para artistas, y el momento adecuado lo hizo coincidir con el 24 de mayo, fecha para dar nueva sepultura a los restos de Pontormo que había fallecido en 1557. El sepulcro fue sellado por una losa con relieves que representaban las

herramientas utilizadas por los pintores, escultores y arquitectos.



Cosme I y sus artistas siglo XVI Giorgio Vasari
Florencia Palazzo Vecchio

El duque Cosme I de Médicis firma los estatutos de la “Accademia del Disegno” el 13 de enero de 1563. El 31 de enero del mismo año, en presencia de setenta artistas, tuvo lugar la sesión fundacional y la inauguración oficial. Giorgio Vasari manifiesta su agradecimiento a Cosme I en los siguientes términos:

“Mi venida a Florencia, mi Señor, ha traído con ella una gran alegría en el seno de la Academia y Compañía del Dibujo, tanto por el amparo que estos excelentes artistas ven que les concedéis a ellos mismos y a su arte, lo que aumenta su deseo de probarlo por el talento y por sus obras, que por haber querido firmar los estatutos que serán publicados el próximo domingo durante la misa del Espíritu Santo”⁵⁷.

El texto de los estatutos empieza con una mención a la antigua cofradía de San Lucas y el mismo día de su creación, la Academia comenzaría a funcionar ya que por el artículo 22 de su reglamento se indica que la sala de sesiones se decore con los retratos pintados o esculpidos, de los artistas que se habían distinguido en Toscana desde Cimabue.⁵⁸ Comenzaron a impartirse clases teóricas y prácticas invitando a maestros y personalidades de renombre lo que unido a los procedimientos utilizados para su aprendizaje empezaron a dar sus frutos logrando así aumentar tanto el prestigio educativo como el estatus social de sus miembros.

El modelo de enseñanza del dibujo consistía en un proceso con diferentes grados de complejidad y sufriría pocos cambios hasta prácticamente el siglo XX, convirtiéndose en ejemplo para futuras academias.

El desarrollo poseía una dificultad gradual: primero, dibujar perfiles de partes del cuerpo humano; después, copias de dibujo con fragmentos corporales lineales y sombreados; copia de grabados, de vaciados de yeso, de las obras de los grandes artistas y, como paso final, del natural.

⁵⁷ VASARI. carta 22 enero 1563

⁵⁸ VASARI, Giorgio: *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Madrid. Mediterráneo. 1985

Por otra parte, cada año, la Academia debía nombrar tres profesores, responsabilizándose del seguimiento de la formación que los jóvenes recibían en los talleres que ya habían comenzado a dejar atrás la estructura gremial medieval. A su vez, se establecía en su artículo 34 un sistema de recompensa como elemento motivador de los alumnos consistente en la entrega de un dibujo o un relieve cuatro veces al año, de los cuales se seleccionarían los mejores alumnos y estos volverían a presentar, coincidiendo con la festividad del patrón San Lucas y La Trinidad, un dibujo, una pintura o un relieve para su posterior exposición pública.

Ya a finales del siglo XVI parece que estaba quedando claro la importancia de los aspectos teóricos en la enseñanza artística, hecho que se hace evidente en un escrito de Federico Zuccari fechado entre 1675 y 1578 donde comenta la necesidad de separar las funciones de la academia y reorganizar las enseñanzas como por ejemplo habilitar un espacio para el dibujo del natural, duración y periodicidad de las clases, responsabilidad de los profesores con los alumnos y que la instrucción del dibujo debía hacerse en forma de consejos amistosos: “La virtud de conversar es la madre de todos los estudios, fuente de todas las ciencias”. Por lo tanto, resultaba beneficioso discutir sobre el concepto del disegno, sobre el paragone, el movimiento o la composición, pero se aconsejaba que la enseñanza de la teoría tendría que estructurarse en forma de cursos. También en esta línea, Bartolomeo Ammanati, en 1582, sugirió la importancia de la enseñanza teórica en las academias sobre temas relacionados con la composición, la perspectiva o los materiales.⁵⁹

⁵⁹ PEVSNER, Nikolaus: *Academies of Art: Past and Present* (Academias del arte: pasado y presente) Madrid. Cátedra 1982, p.48-49



Bartolomeo Ammannati. *Dios río*

Estos intentos de reforma no se llevaron a cabo y el nuevo reglamento de 1585 tampoco aportó gran cosa, pasando por un periodo de crisis que no remontaría hasta bien entrado el siglo XVII.

Como señala Pevsner, de los primeros objetivos de la academia lo que se consiguió realmente fue no depender de los gremios y agruparse en una nueva corporación que a su vez estaba controlada por el poder político de Príncipe florentino, aunque no se consiguió la total independencia del sistema gremial que era lo que pretendieron los fundadores desde un principio

I.4.3.2.2. La Academia de San Lucas de Roma

Las primeras noticias fiables sobre la fundación de la Academia di S. Luca se remontan a una *Breve* del Papa Gregorio XIII en 1577 motivado por la situación de decadencia artística en la que se hallaba Roma ya que durante los siglos XVI y XVII eran innumerables los artistas que acudían desde otros puntos de



Pier Francesco Alberti. Academia de pintura en Roma. 1584

Italia y del exterior buscando una formación y una salida profesional a través de la participación en los proyectos urbanísticos, arquitectónicos y decorativos que surgían tanto desde las iniciativas papales como del mecenazgo privado para el engrandecimiento de la ciudad eterna.

Sin embargo, los artistas a su llegada se encontraban con una ciudad a la vez rica en oportunidades artísticas y profesionales, e inhóspita para los recién llegados con una fuerza de trabajo muy fragmentada y escasa vivienda, donde a los más jóvenes les resultaba muy difícil encontrar maestros, alojamiento o trabajo.

Poco más de una década después de la conclusión del Concilio de Trento, la Academia de San Lucas se creaba para paliar las necesidades educativas, sociales, profesionales y confraternales de los pintores, escultores y arquitectos de Roma.

En realidad, se tardaron casi dos décadas, y una nueva *Breve* (1588) del Papa Sixto V por la que se volvía a incidir en la fundación de una *Confraternità* y en sus aspectos religiosos, así como el traslado de la Academia detrás del templo de Santa Martina e Luca junto al Foro, y la

disolución de la Università dei Pittori (gremio de pintores), pero todo esto se quedó ahí, en el espíritu de la letra.

Por fin una nueva iniciativa, en 1593, se pone en marcha a partir del programa ideado por el cardenal Francisco Borromeo y el pintor Federico



Giovanni María Morandi. *Federico Zuccari*. 1695. Academia de Roma

Zuccari que ya había propuesto, años antes, la reforma de la Academia del Disegno de Florencia. El 14 de noviembre de ese mismo año se produce la sesión inaugural de la Academia di San Luca donde se aprueban sus estatutos siendo su primer *Príncipe* (presidente) el propio Federico Zuccari donde dejaba claro que el principal objetivo era educativo y en este sentido establecía la importancia de las conferencias y debates sobre teoría del arte, incluyendo temas sobre el famoso

Paragone, la definición de *Disegno*, la reproducción de los movimientos del cuerpo humano, el *decoro*, la composición, etc. (figs. 84-85)

Todo esto se había propuesto ya en los estatutos de 1593, pero en los de 1596 se propone específicamente que los doce profesores invitados tendrían que decidir:

“Chi disegnarà disegni a mano, chi cartoni, chi relievi, chi teste, piedi, e mani, e chi anderà fra la settimana disegnando all`antico, alle faciate di Polidoro, chi ritrarrà Prospettive di Paesi, Casamenti, chi Animali, et altre si fatte cos, oltre nelli tempi convenevoli spogliare ignudi, e ritrarli

con grazia, intelligenza, fare modelli di Creta, de cera, vestirli, e ritrarli con buona maniera; chi disegnerà di Archittetura, chi di Prospettiva”⁶⁰.

Este programa de enseñanza, aun suponiendo un gran avance organizativo con respecto al de la academia de Florencia, tampoco llegó a realizarse en su totalidad, a veces por la desorganización e inconstancia de sus miembros, a veces por la falta de interés que despertaban algunos de los temas y conferencias propuestos.

Tal crisis se mantendría en el siglo siguiente hasta que la propia Roma reconociera la superioridad de Francia como centro artístico y de la enseñanza académica.

⁶⁰ *Ibidem*,p.54

I.4.3.2.3. La Academia de los Carracci en Bolonia

Los pintores del Renacimiento tardío Agostino (1557-1602), Ludovico (1555-1619) y Aníbal Carracci crearon una de las academias artísticas que más gozaron de popularidad a finales del siglo XVI. Reaccionando en contra de décadas de manierismo, intentaban un retorno a los estándares de calidad del Alto Renacimiento.

Concretamente, querían llegar a una síntesis de los tres estilos de ese periodo: el dibujo de Roma (es decir,



Annibale, Ludovico y Agostino Carracci.
Anónimo boloñés. Siglo XVII

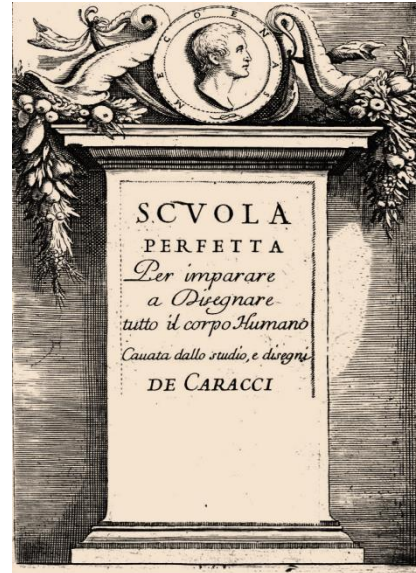
el de Miguel Ángel y el de Rafael), el color de Venecia (sobre todo de Tiziano) y el elegante estilo de la Lombardía (representado por Corregio). No eran partidarios del crudo realismo del Caravaggio y no querían continuar con la idea manierista de abandonar el dibujo de la naturaleza. Como en la academia florentina, ellos valoraban el trabajo que mediaba entre lo ideal y lo real, aquel que no era una pura especulación mental ni tampoco una imitación vulgar de las formas naturales. En este sentido Armenini sentó parte de las bases teóricas sobre las cuales los Carracci formaron su academia.

Los Carracci logran llevar a la práctica este planteamiento al saber ver más allá de su pasado reciente, volver a un periodo que ya había concluido pero donde encontraron modelos para su propia formación y trabajo; este hecho, esta opción conllevaba: un rechazo al arte de su época (manierismo), el mirar hacia una “época dorada” en la que el arte fue mejor, tomar sólo ciertos elementos de los artistas más representativos y relacionar esos elementos en un arte nuevo. Ese marco

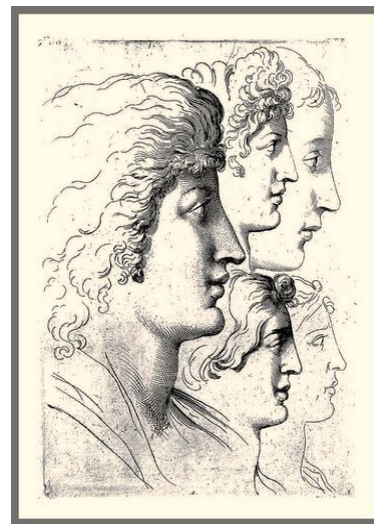
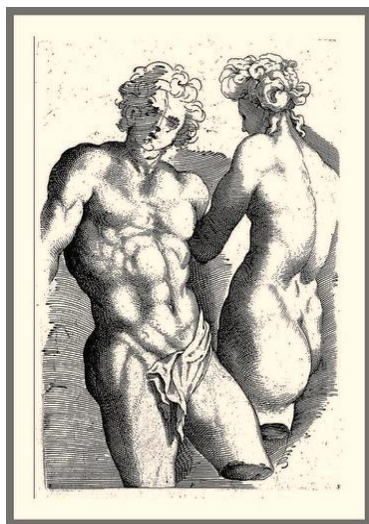
intelectual, académico es lo que hizo importante a su escuela, particularmente para todo aquel que se interesara por la enseñanza artística, influyendo de forma considerable en las posteriores academias europeas.

En 1582 aparece un ensayo teológico del arzobispo de Bolonia, Gabriele Paleotti, titulado *Discurso acerca de las imágenes sacras*, que, siguiendo las directrices marcadas por la Iglesia contrarreformista, buscaba un arte religioso con un lenguaje visual más claro y directo, solicitando a los artistas buscar una figuración sencilla e

íntima de la belleza, fundamentada en la imitación de la verdad y que fuera fácil de entender por el pueblo. La Academia de los Carracci será



Universidad de Londres.
Warburg Institute



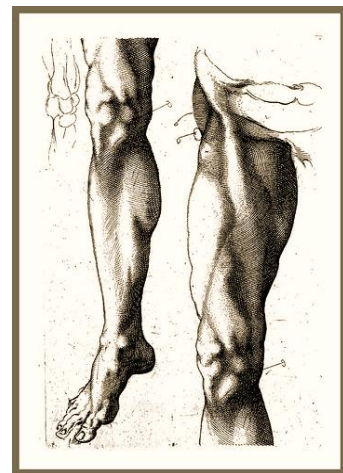
capaz de plasmar las teorías de Paleotti en un estilo pictórico concreto (el clasicismo) que tendría amplia difusión en Italia y en Francia.

La escuela se formó en torno a la “*Accademia del Naturale*”, fundada en 1582 por Ludovico Carracci y sus primos Agostino y Annibale; a partir de 1590 es conocida como *Scuola dei Desiderosi* (“deseosos de fama y aprender”) o *Accademia degli Incamminati* (“encaminados”, literalmente, “de aquellos que abren un nuevo camino”). En la distribución de funciones de la Accademia, Ludovico asumió las cuestiones directivas y organizativas y su obra se caracteriza por un lenguaje claro y su comprensión se hace más asequible al público; Agostino se encargaba de las clases de perspectiva, arquitectura y anatomía y fue realmente el



ejemplo intelectual y teórico para los alumnos y artistas posteriores.

Su conocimiento de la tradición hizo que entendiera con claridad qué es lo que



había sucedido en el Renacimiento. Por su parte,

Annibale se centró en la enseñanza del dibujo y la pintura., convirtiéndose en el más renovador de los tres, pues, supo conjugar esa herencia de los grandes maestros anteriores con la realidad y sus apariencias a lo que añadió las posibilidades que la técnica le ofrecía. Como indica Pevsner, el apogeo de la academia debió de coincidir con los últimos años antes de que Agostino y Annibale se marcharan de Bolonia. (Figs.86-91)

La idea de ofrecer enseñanza teórica y los cursos de dibujo del natural provenían de las academias públicas de arte, es decir, de Florencia y Roma, así como, probablemente, de las reuniones privadas en los estudios de los artistas. En italiano, el término academia referido al arte

siguió siendo una palabra que se refería a un cierto tipo de clases del natural muy populares que tenían lugar en las casas de los artistas o patronos a lo largo del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII. Por tanto se puede decir que es en la institución de los Carracci donde se combinan los dos conceptos: el de academia oficial y el de academia privada⁶¹.

Comparando esta academia con las fundadas durante el Cinquecento en Florencia y Roma, la idea originaria de la academia de Vasari, es decir la formación de un centro que acogiera y representara a aquellos artistas que aspiraban a un estatus social superior al de los artesanos gremiales, quedó completamente descartada. El objetivo secundario de reformar la enseñanza del arte, que para Federico Zuccari había sido fundamental, pasó a convertirse en el aspecto básico de la academia, aunque en realidad se tradujo en un programa más o menos organizado pero limitado, prácticamente, a la enseñanza del dibujo del natural.



Clase de dibujo del natural en un estudio boloñés. Posiblemente la Academia de los Carracci, Anónimo hacia 1600

⁶¹ *Ibidem*, p.66

I.5. EL BARROCO Y LA ILUSTRACIÓN

Como ya se ha analizado, en los siglos anteriores se observa que acontecimientos puntuales generan cambios y nuevas necesidades en el hombre. Algunos cambios se producen por agentes externos y no controlados por el individuo y muchos otros son generados directamente por él, como lo fue, por ejemplo, la división de la iglesia católica a raíz de la difusión de las ideas expuestas por Martín Lutero en 1517.

Se ha observado también que todos estos cambios políticos, religiosos o sociales afectaron decisivamente a la estructura cultural y en consecuencia a la forma de entender y representar la realidad. No obstante, durante el siglo XVII y buena parte del XVIII (periodo artístico Barroco), las consecuencias de esos hechos que marcaron el nuevo rumbo ideológico y estilístico, fueron intencionadamente controladas.

I.5.1. El dibujo en el siglo XVII

Entre los acontecimientos más importantes del siglo y que harán posible que hacia 1630 se pueda hablar de una mentalidad barroca se hallan, por una parte, una revolución científica, consecuencia de la investigación sobre óptica y su aplicación a la observación de la naturaleza, lo que propició una radicalización en el proceso de separación entre arte y ciencia que hasta entonces habían ido de la mano caracterizando el arte de los siglos anteriores. Por otro lado, la reacción de la iglesia católica ante la reforma luterana, (Contrarreforma) que planteó objetivos muy concretos a través de dos estrategias: la fundación de la Orden de los Jesuitas por parte de San Ignacio de Loyola en 1540; y el decreto sobre invocación, veneración y reliquias de los santos y de las imágenes sagradas propuesto en el Concilio de Trento de 1563 por el cual la Iglesia establecía un reglamento para las realizaciones artísticas. Con ambas medidas, la Iglesia tomaba conciencia y comprendía el poder del arte

como elemento propagandístico, pedagógico y doctrinal. Según estos presupuestos la iconografía barroca se veía obligada a ser más popular, con sencillez de ideas y de formas para llegar al individuo a través de las emociones y lo dramático, porque, como indica Hauser para la iglesia contrarreformista, “las obras de arte tienen que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido y elevado”⁶².

El cumplimiento de estos objetivos supuso la aplicación de nuevas formas y temas, así como también nuevos sistemas de representación.

Elementos que, como la teatralidad, lo ampuloso, el acercamiento a lo real y el decoro, serán los que prevalezcan en las realizaciones artísticas⁶³. También habría que añadirle el uso del color como elemento formal, lo que mantendría la polémica dibujo-color planteada ya en el siglo anterior por “los problemas suscitados por los distintos modelos formales propuestos por las escuelas veneciana y florentino-romana”⁶⁴.



Carlo Maratta. *Accademia di Pittura*
Col .Devonshire

Dicha polémica se reflejará en una teoría del dibujo que ya no va a discutir si el dibujo es o no una herramienta para otras artes o en cambio es un proceso intelectual mediante el que se llega a la idea o concepto. Ahora lo que se va a discutir es si se acepta el dibujo como fundamento del arte o si éste acabará desplazado por la importancia del color que, como anota Maltese:

⁶² HAUSER Op. cit.: vol. 2º p.105

⁶³ Ver Checa c., y Morán t. 1989

⁶⁴ *Ibidem*: p. 96

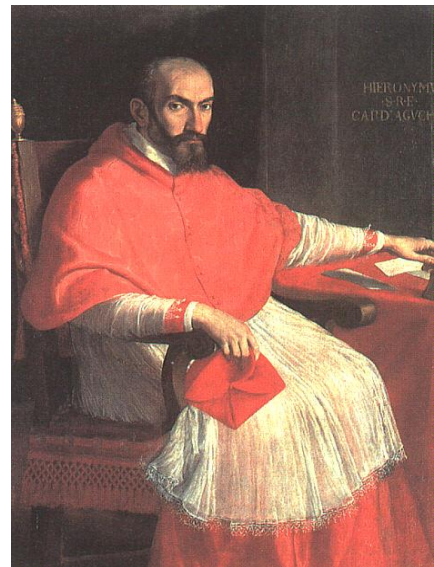
“...en el siglo XVII la concepción florentina de la preeminencia del dibujo es adoptada por la corriente clasicista de la pintura, cuyo principal representante fue Poussin, (figs.99-100) como Rubens lo fue para toda aquella parte de la pintura barroca que se apoyaba en la concepción veneciana de la preponderancia del color”⁶⁵.

Sobre la teoría artística del Clasicismo conviene analizar, aunque sea brevemente, las ideas de los principales representantes del mismo ya que fueron determinantes para el desarrollo de las instituciones de enseñanza artística y por ende de la del dibujo como materia fundamental en los programas de las mismas.

Giovanni Battista Agucchi (1570-1632)

Agucchi fue eclesiástico, diplomático papal, teórico del arte y figura importante en los círculos artísticos romanos promocionando particularmente a los artistas boloñeses.

Como teórico escribió hacia 1635 un *Trattato della pittura* publicado en 1646 tras su fallecimiento. Dicha obra es un documento que describe los círculos oficiales de arte romano entre los años 1607-15 y se concentra específicamente en la exaltación de la *Bellezza della idea*, identificándola sobre todo en la escultura antigua.



Domenichino *Retrato del Cardenal Agucchi* (1604-1605) Galería degli Uffizi. Florencia

Agucchi, como neoplatónico, pensaba que la naturaleza es el reflejo imperfecto de lo divino y el artista debía mejorarla para lograr esa idea de

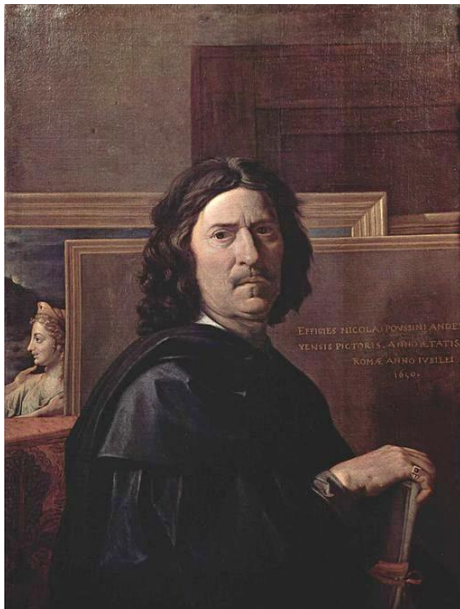
⁶⁵ Maltese et al 1985: p. 229

belleza, opinión que ya procedía del siglo anterior. Admiró la escultura antigua, así como a Rafael (Figs. 63-64) y a Miguel Ángel como modelos de la “naturaleza” pero seleccionados e idealizando lo que representaban, a la vez que criticaba los postulados manieristas.

A pesar de su tardía publicación, las ideas de Agucchi suponen la primera exposición de la teoría clásica-idealista que iba a ser dominante en la mayor parte del arte romano en el siglo XVII.

Nicolás Poussin (1594-1665)

Estudió pintura en París. En 1624 viajó a Roma, donde permaneció el resto de su vida, salvo una estancia en París entre 1640 y 1642 donde lograría el mecenazgo de coleccionistas y burgueses así como la consolidación de sus relaciones con la Real Academia Francesa, institución que, como analizaremos más adelante, elevó su estilo a la categoría de doctrina formal.



Autorretrato 1658. Museo del Louvre. París

Su obra simboliza la claridad, la lógica y el orden. En ellas se unen la supervivencia del Renacimiento, especialmente a través de Rafael y Giulio Romano, y una referencia constante al arte de la antigüedad clásica como estándar de excelencia, consecuencia de la relación con Cassiano dal Pozzo, consejero del Cardenal Barberini que había empleado a un grupo de artistas en realizar copias de antigüedades romanas para su "Museum Chartaceum", o "Museo de papel". Poussin, que necesitaba promocionarse, se vinculó a este proyecto. Este acontecimiento le abrió las puertas de una gran biblioteca

de grabados y reproducciones de originales romanos provocándole su interés definitivo por el arte clásico romano, (fig.99) de forma que a lo largo de su vida se convirtió en el mejor intérprete de la Antigüedad entre los pintores franceses. Su objetivo se centró en la claridad de expresión lograda a través del dibujo o "nobleza de diseño" al cual supeditó el uso del color.

Fue tras su fallecimiento cuando verdaderamente comenzaría su patronazgo sobre la Escuela francesa, dando lugar a una corriente, el poussinismo, opuesta al barroquismo rubeniano. Este clasicismo influiría de forma decisiva en Jacques-Louis David a fines del XVIII y sus características formales aparecerán en Ingres, e influirían en el Neoclasicismo europeo.

Giovanni Pietro Bellori (Roma 1613 -1696)

Escritor y crítico artístico, fue uno de los biógrafos más importantes del Barroco italiano en el siglo XVII. Miembro de la Academia de San Luca donde en 1664 expone un discurso titulado *Idea de lo bello*, según la cual se debía buscar la belleza dentro de la naturaleza y del

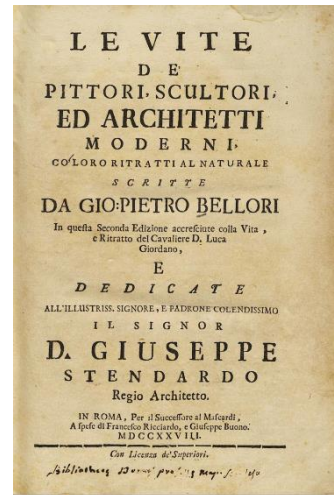


Giovan Pietro Bellori con con sus Vite (Carlo Maratta, 1672 ca.)

redescubrimiento de los cánones de belleza clásicos alejándose de los postulados manieristas del finales del siglo XVI. Esta conferencia terminó convirtiéndose, en 1672, en el prólogo de su publicación más importante que recogía las biografías de los más famosos artistas del siglo XVII: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*.

Como Alberti y Vasari, consideraba que el “diseño” era el elemento esencial de todo arte, fundamento de la escultura y de la pintura. Junto al dibujo era importante la prudencia del artista a la hora de tomar determinadas decisiones y realizar diversas pruebas antes de obtener un resultado final. La belleza se alcanzaba a través de una serie de etapas en las que el artista, inspirado por la naturaleza, encontraría su camino personal hasta conducirlo a la obra definitiva.

Los teóricos del clasicismo anteriormente citados, mantienen la supremacía del bello ideal y del “disegno interno”, pero a la vez, la influencia de Rubens y la pintura veneciana, comienzan a poner en cuestión la superioridad del dibujo tal y como lo había planteado anteriormente Zuccari .



Rubens Torso Belvedere

En este sentido, resulta clarificador el ensayo titulado *De la imitación de estatuas* que Rubens escribe⁶⁶ explicando la necesidad del conocimiento de la escultura grecolatina, pero también advierte de los grandes riesgos de la imitación no reflexionada de las mismas:

“Es muy útil a algunos pintores (copiar estatuas antiguas), pero a otros les perjudica hasta arruinar su arte. Concluyo, a pesar de todo, que para alcanzar la suma perfección hay que estar imbuido de ellas. Pero deben usarse con juicio y evitar

⁶⁶ Roger de Piles lo publicaría en su obra, *Cours de la peinture par principes* (1708)

toda sugestión de la piedra. Muchos pintores poco hábiles y aun algunos hábiles, no distinguen la materia de la forma, la piedra de la figura, ni las inevitables características del mármol de las realizaciones del arte. Una buena máxima es que las mejores estatuas son muy útiles, pero las inferiores son inútiles y hasta perjudiciales. Los principiantes toman de ellas una cierta dureza y rigidez, una violencia de contorno y una afectación de anatomía, de modo que, si en apariencia progresan, lo hacen en menoscabo de la naturaleza, pues sus colores pintan sólo mármol, y no carne. Sin embargo, hasta las mejores estatuas, y no por culpa del escultor, muestran muchas particularidades que el pintor debe observar y de hecho evitar. Las sombras, especialmente, son distintas de las que se ven en el natural; carne, piel y cartílagos suavizan en muchos casos con su transparencia lo abrupto de los bordes de las manchas negras y sombras, que la piedra de las estatuas, por el contrario, con su opacidad, es inevitable que haga doblemente abruptos. Añádase que los cuerpos vivientes tienen ciertos hoyuelos que a cada momento cambian de forma y, debido a la flexibilidad de la piel, ora se contraen ora se dilatan, lo cual ordinariamente omiten los escultores, aunque los mejores de ellos a veces lo reproducen, pero que los pintores han de poner necesariamente, aunque con moderación. En la iluminación, también, las estatuas son completamente distintas de todo lo humano, pues tienen un lustre de piedra y un brillo duro que da a la superficie un relieve más acusado de lo debido o que, en todo caso, deslumbra los ojos...” (Figs.94-95)

Por otro lado, **Roger de Piles (1635-1709)** crítico de arte francés participante también en el debate dibujo-color, expresa en su *Idea del perfecto pintor* (1699), cierta preocupación por el escaso estudio y



reflexión que se hace sobre los dibujos, asegurando que es en ellos donde se pueden observar el carácter, el estilo y las ideas de los artistas:

“..no existe nada en la Naturaleza que no haya inspirado a los hombres la noble emulación de dibujar. Ella fue su primer maestro, como lo será siempre, la razón le da los principios y la experiencia le hizo encontrar las proporciones...Aunque el conocimiento de los

dibujos no es tan estimable ni extenso como el de los cuadros, no deja de ser delicado y atractivo, debido a que su gran número da más ocasiones a los que los aman para ejercer su crítica y a que la obra que en ellos se encuentra es toda espíritu. Los dibujos indican más el carácter del maestro, y permiten observar si su genio es vivo o pesado, si sus ideas son elevadas o comunes y finalmente, si tiene buen estilo y buen gusto en todas las partes que se pueden expresar sobre el papel...Por lo general hay tres cosas a tener en cuenta en los dibujos: la ciencia, el espíritu y la libertad. Por ciencia entiendo una buena composición, un dibujo correcto y de buen gusto, con una loable comprensión del claroscuro. Con el término de espíritu designo la expresión viva y natural del tema en general y de los objetos en particular. La libertad no es otra cosa que el hábito que la mano ha adquirido para expresar con prontitud y audazmente la idea que el pintor tiene en su mente, Según entren estas tres cosas en un dibujo éste será más o menos estimable (...)⁶⁷.

⁶⁷ Roger de Piles citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 575

Se puede observar en la mayoría de los textos de la época que lo que se establecen son más las preferencias subjetivas a favor o en contra de la importancia del dibujo o del color más que criterios objetivos de análisis.

Si en el Manierismo el dibujo adquiere un carácter más intelectual, en el Barroco, el dibujo se asume, como proceso interno de la creación artística a través del cual el artista podía demostrar sus cualidades de expresión, de ahí su creciente importancia convirtiéndose en el centro de

la enseñanza artística académica y objeto de estudio, clasificación y ordenación. Habría que señalar la importancia de las “cartillas de dibujo” utilizadas para su enseñanza que, desarrolladas durante el Renacimiento, se consolidaron en la Academia francesa y su uso se generalizó a toda Europa. En este sentido es evidente la influencia de la Academia de



Portada de la cartilla de los Carracci editada por Fialetti 1608

los Carracci en Bolonia y de sus miembros, siendo Agostino el que estuvo más comprometido con la publicación de las primeras cartillas de dibujo, ya que tanto su método como los modelos de ejercicios que empleaba para enseñar, parecen

haber sido los que siguieron otros autores posteriores para organizar sus principios del dibujo.



Contraportada de la cartilla de los Carracci editada por Fialetti 1608

Dejando de lado las estampas sueltas con modelos para dibujar según originales de Agostino Carracci que circulaban en Roma hacia 1602, la primera cartilla conocida, fue *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le*

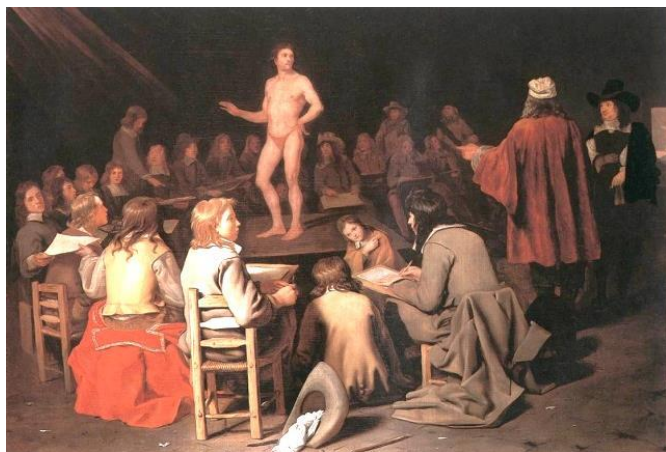
parti et membra del corpo humano, (El verdadero método y orden para dibujar todas las partes y miembros del cuerpo humano) publicada en Venecia en 1608 por el boloñés Fialetti que, aunque trabajaba en dicha ciudad, seguía ligado a la tradición académica de los Carracci. La cartilla se componía de estampas con los denominados “principios de dibujo” a lo largo de las cuales se podía observar cualquier parte del cuerpo, desde ojos hasta torsos, ya estuvieran contorneados o bien sombreados. Las sombras se conseguían cruzando líneas rectas, curvas y mixtas, pues como indica Palomino “no haciendo una sola sino repitiendo muchas juntas y cruzándolas con otras (...) de suerte que se habitúe y facilite a formarlas sin dificultad”.⁶⁸ Queda claro que el aprendizaje de la distribución de luces y sombras era fundamental en el aprendizaje del dibujo y esto justificaba el número creciente de cartillas que ofrecían modelos para guiar a los alumnos⁶⁹.

⁶⁸ PALOMINO, Antonio, *El Museo Pictórico o Escala Óptica*. Buenos Aires. Poseidón.1944. p.445

⁶⁹ BORDES, Juan “El libro, profesor de dibujo” en *Las lecciones del Dibujo* GÓMEZ MOLINA (coord.) Cátedra 1995, p.401 Durante los siglos XVII y XVIII la expansión de las cartillas por toda Europa es evidente: Carracci (1610,1646), Fialetti (1608), Guercino (1619), Valesio (ca. 1630), Esegrenio (ca.1620), St.Igny (1630), Curti (1633), Della Bella(1641), Primaticcio (1644), Bloemaert (1650), Le Clere (1680), García Hidalgo (1693), Ribera (1650). En siglo XVIII destacan: Troucquet (1722), Hoer (1723), Mattioli (1728)Irala (1730), Kilian (1732), Bosse (1737), Fidanza (1757), Piazzetta (1760), D’André-Bardon (1762), Buys (1767), Reinhold (1773), Houet (1777), Dillon (1782), Volpato (1786), Cipriani (1796), Revelli (1797), López Enguidano (1797).

1.5.3. La Real Academia de Pintura y Escultura de París

Durante el Barroco, siguen funcionando numerosas “academias”, “escuelas”, y academias informales “de taller” en las que la enseñanza



Michael Sweets *La clase de dibujo* 1656-58

seguía, esencialmente, el sistema gremial, y a pesar de ello, será en este periodo cuando se creen las academias con más prestigio y con más alto índice de organización. Las más importantes fueron la Academia Francesa,

fundada en 1648, y la Royal Academy of Arts en Londres, creada en 1768⁷⁰.

La Francia del cardenal Richelieu y del ministro Colbert asumió el papel de propagadora de todo un sistema cultural moderno para promocionar el arte y la formación del artista: el Academicismo. El cardenal propició primero la fundación de la *Academie Française* en 1635 con la finalidad de estudiar y fomentar la lengua francesa. Tras ella fueron apareciendo otras: las de danza, ciencias, música... La fundación de la *Real Academia de Pintura y Escultura* tuvo lugar en París en 1648 promovida por la idea renacentista de separar las artes liberales de las mecánicas siguiendo el modelo italiano. Sus inicios no fueron nada fáciles pues tuvo que enfrentarse a la estructura gremial existente que ya poseía su propia academia, la de *Saint Luc*, con mayor dotación de profesores y de modelos. No sería hasta 1651 cuando ambas instituciones se unieran aunque seguiría subordinada a la disciplina gremial. Lograría su

⁷⁰ Sobre la Royal Academy en Londres, ver Sydney Hutchinson, *The History of the Royal Academy*, 1768-1968 Londres, 1968.

independencia a través de Colbert al poner a este centro bajo la protección directa del Estado, lo que significó que el rey dotara a la institución de un presupuesto propio, le consiguió la exclusividad de la enseñanza del dibujo y concedió los mismos derechos que poseían los académicos de la *Academie Française*, además se le otorgó el privilegio



Grabado de dibujos de Le Brun para un tratado comparando la fisonomía humana con la animal. Paris Calcografía del Museo Napoleón, 1806

de establecerse primero en el colegio real de la Universidad y después en dependencias del Louvre. De esta forma, elegidos Colbert como viceprotector y el pintor Le Brun canceller de la academia, logran diseñar un sistema académico centralista y absolutista por el cual se obligaba a todos los pintores con privilegios de la corte a pertenecer a esta institución, si no querían perderlos. Con ello el artista se libraba

de la opresión gremial pero comenzaba a depender

directamente del Estado y de su rey; a cambio conseguiría el prestigio de ser académico. El propio Le Brun se encargó de la jerarquización de su estructura: en primer lugar se situaba el protector-*directeur generale des Batiments*, le seguían el viceprotector, el director, cuatro rectores, los académicos... y al final los



Le Brun. *Autorretrato*. Museo del Louvre

alumnos, los discípulos de la academia, a quienes se preparaba con el objetivo de ser artistas al servicio del rey y de su corte. Las enseñanzas se estructuraban en dos cursos consecutivos a lo largo de los cuales se desarrollaban una serie de conferencias a cargo de personalidades

donde se hacían análisis y comentarios artísticos, convirtiéndose muchos de ellos en preceptos sobre la invención, la proporción según los cánones clásicos, composición, dibujo y color, etc.

A partir de la fundación de la Academia en 1648, el centro de toda enseñanza artística se centrará en la práctica del dibujo, en este sentido, el propio Le Brun, insiste en que el dibujo “sea el polo y la brújula que nos rija”, contraponiéndose a los peligros del color “en que muchos se ahogan”, lo cual llevaría a la formulación extrema, a la confrontación dibujo-color.

Donde mejor se puede analizar la institucionalización de la nueva educación artística es en París. Y buena prueba de ello se halla en la figura Charles Le Brun (1619-1690) pintor en el

que los planteamientos doctrinarios y academicistas alcanzan sus niveles más altos.

Le Brun que durante veinte años fue el verdadero director de la Academia parisina, dominó casi absolutamente el panorama artístico de la Francia de finales del siglo XVII.

Sus clases, ilustradas con dibujos y grabados, ((Figs.103-104) así como sus pinturas de gran

formato, son ejemplos claros de la teoría del arte en que se basaba la Academia. Para él,

la organización de la Academia, la educación del artista y el concepto filosófico del arte se fundamentaban en el poder de la razón, idea que reforzó su creencia de que el arte era algo que se podía enseñar, tanto en sentido técnico como en el normativo. La enseñanza de reglas concretas facilitando determinados modelos permitía al alumno aprender a realizar su trabajo, y en qué basarlo. En este sentido, la creación de la Academia con su nueva organización no supuso el final de las cartillas de

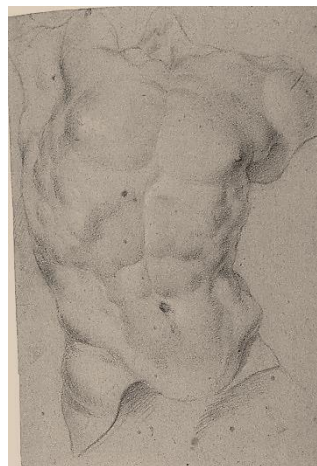


Le Brun: *Mercurio y Pegaso*

dibujo como medio didáctico, pues el propio Le Brun contribuyó dibujando unos principios (modelos de ojos, narices, bocas, manos, pies y varios tipos de cabezas) que fueron publicados en París con el título *Livre de Portraiture de C. le Brun, Premier Peintre du Roy, Chancelier de son Academie Royale de Peinture, et Sculpture* dedicado al Duque de Anjou.

Proporcionar un ambiente cultural que conformara los gustos de los aspirantes a artistas y abriera un cauce imaginativo, así como la admiración por las *belles antiques*, eran parte esencial de su ideal educativo. Cabe mencionar en este sentido la charla o conferencia que el escultor Gian Lorenzo Bernini dio en la Academia durante su viaje a Francia en 1665 donde expuso su opinión acerca de la escultura clásica como modelo de enseñanza:

“...se debía tener en la Academia yesos de todas la bellas estatuas, bajorrelieves y bustos antiguos, para la instrucción de los jóvenes, haciéndoles dibujar copiando esos estilos antiguos a fin de formarles primeramente la idea de lo bello, cosa que les sirve después para toda su vida; que ponerlos en sus comienzos a dibujar del natural es perderlos, pues casi siempre los modelos están faltos de vigor y de grandeza, y los jóvenes, no habiendo llenado su imaginación nada más que de eso, nunca podrán producir nada que sea hermoso y grande, pues de ningún modo lo encontrarán en el natural” ⁷¹.



Bernini. Torso del Laocoonte

⁷¹ Paul Fréat de Chantelou, *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. 1986, p.146

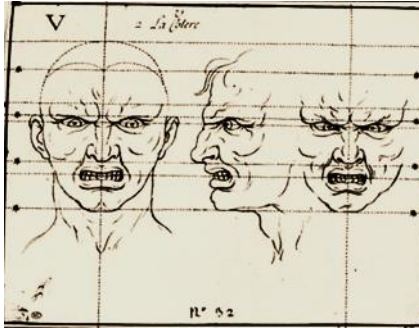
Sin embargo, habría que decir, que la Academia de París no pretendía la total educación del artista, limitando su acción a la práctica del dibujo de maestros y de estatuas en el curso inferior, y al dibujo del natural en el curso superior. La práctica de la pintura o de la escultura debía realizarse en su propio estudio o en el taller de su maestro. Su objetivo fundamental consistía en preparar a los estudiantes en un estilo particular del dibujo, el estilo del rey y de la corte, identificándose evidentemente con el modelo absolutista del Estado. Así, concedería el monopolio del dibujo del natural a la academia con lo cual ningún joven artista aspirante al *grand style* podía esperar encontrar preparación adecuada fuera de ella⁷². (Figs.101-102)

Con el transcurso del tiempo, los talleres se hicieron menos importantes y, a finales del siglo XVII, las academias habían roto el monopolio que los gremios tuvieron alguna vez sobre la enseñanza.

El programa de la Academia Francesa estaba dividido en dos cursos inferior y superior, que mantenían, en esencia, un proceso de tres pasos: primero, a los principiantes solo se les permitía dibujar a partir de otros dibujos; luego, dibujaban copias en yeso y de esculturas antiguas y al final lo hacían con modelos vivos (esta última de seis a ocho de la mañana en verano y de tres a cinco de la tarde en invierno). En el siglo XVIII, los estudiantes principiantes ni siquiera dibujaban a partir de dibujos originales, sino de litografías. Con cierta frecuencia, los originales eran realizados más por los profesores de la academia que por maestros del Renacimiento y del propio Barroco, de manera que los estudiantes lo que copiaban eran versiones contemporáneas litografiadas de los originales.

⁷² PEVSNER N. *Op. cit.* p. 100

En los primeros niveles del primer curso los estudiantes copiaban litografías con diferentes partes del cuerpo que normalmente se solían clasificar en dos tipos: los estudios proporcionales, pensados para mostrar cómo debían verse, de una forma ideal, los distintos miembros



Dibujos que ilustraban las conferencias de Le Brun en la Academia sobre la expresión de las pasiones

del cuerpo, y los estudios fisonómicos cuya intención era enseñar cómo podían reflejar el carácter o “alma” de un individuo a través de las expresiones.⁷³

En el caso de la Academia de Berlín, estos “primeros rudimentos” o principios también

incluían litografías de flores, de ornamentos y de vegetación ideal. Los estudiantes trabajaban desde plantas

hasta pequeños fragmentos del cuerpo, y de ahí a elementos más grandes, figuras completas y, luego, composiciones con más de una figura.

Como material didáctico adicional, la Academia disponía de *écorchés*, moldes de yeso de cuerpos desollados, usados para el estudio anatómico. Algunos eran versiones desolladas de esculturas importantes y, otros, eran diseñados por miembros de la academia y modelados a partir de la disección de cuerpos reales.

Se exigía que los dibujos reflejaran proporciones perfectas, representados con la altura y amplitud que en realidad tuvieran, o, a lo sumo, versiones ligeramente idealizadas de sus proporciones naturales partiendo de los cánones clásicos. Una de las claves del éxito de las academias en la producción de dibujos tan imitativamente exactos, se

⁷³ PLASENCIA CLIMENT, Carlos,) El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial. Valencia.1993 Servicio Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia Págs. 59-62

hallaba en sus sesiones de larga duración. Generalmente, en el “sistema de taller”, los estudiantes observaban un modelo (o réplica, o dibujo) durante cuatro semanas, y en ese tiempo hacían solamente un dibujo. Uno de los estudiantes, denominado *massier*, preparaba la pose del modelo cada mañana, asegurándose de que coincidiera exactamente con la posición del día anterior.

Otra de las exigencias al alumnado consistía en seguir una jerarquía específica de los tipos de dibujo a realizar: de la idea preliminar al boceto, del dibujo de composición al estudio anatómico, el boceto al óleo y el fondeado monocromático a escala real.⁷⁴ De esta forma, los alumnos adiestrados en diferentes tipos de bocetos producirían estudios proporcionados con más facilidad, ya que usaban sus primeros dibujos (hechos generalmente, sin modelos) para comenzar a pensar en las proporciones, y así los perfilaban gradualmente hasta desarrollar estudios detallados del modelo propuesto.

Por otra parte, se pedía a los estudiantes conservar el *decorum* es decir la dignidad o moderación en sus obras. Los dibujos no podían ser muy grandes, ni muy pequeños, La velocidad de la tiza o del lápiz sobre el papel no podía ser excesivamente rápida, ni la presión demasiado fuerte o ligera con el propósito de evitar los excesos anormales, y poner en práctica un estilo expresivo más efectivo. No se les pedía ser originales. La creatividad, en el sentido moderno, donde se ayuda al estudiante a hacer algo que sea personal, no era importante en estas etapas de la

⁷⁴ Estos términos son traducciones de otros en francés y en italiano. “*idea preliminar*” remite a *première pensée* (en italiano, *primo pensiero*), y algunas veces *croquis* o *mise en trait*. Luego seguían varios tipos de dibujos, *dessins* (*disegni*, en italiano), también llamados *esquisses* (*schizzi*), y *pochades*; Los *études* (*studi*) eran detallados estudios anatómicos y de otra índole, que llevaban al *ébauche* (*bosquejo*, *abozza*), a la maqueta terminada o la pintura fondeada en monocromía. Ver Boime, *The Academy and French Painting*, 26, 80- 82, 150-53; Charles de Tolnay, *History and Technique of Old Master Drawing* (Nueva York, 1972 [1943]). Citado por James Elkins en Capítulo I de *Why Art Cannot Be Taught?*

instrucción académica, más bien se les exigía que se acomodaran al modo de dibujar de su profesor, en todo caso, algo de interpretación individual que fuera peculiar en la manera de dibujar del estudiante, pero siempre bajo el control de un estilo aceptado.

A pesar de que el programa académico durante el Barroco era más restringido que el del Renacimiento, contenía otras materias, como perspectiva, geometría y anatomía. Las charlas periódicas, llamadas *conférences*, establecidas a partir de las del Renacimiento italiano (*discorsi*), fueron la novedad a destacar en la educación teórica de los estudiantes. Algunas de estas charlas fueron publicadas dentro de la tradición del tratado teórico con fines educativos, circulando incluso fuera del ámbito puramente académico.

Los principiantes llamados *élèves* llevaban una vida razonablemente buena: estaban exentos del servicio militar y se encontraban en buena posición para competir con los aprendices formados fuera de la academia. Existían pruebas mensuales, diseñadas para eliminar a los estudiantes menos capacitados, pero la meta principal, desde 1666 en adelante, era optar a los dos premios más importantes: las becas del *Grand Prix* (Gran Premio) y del *Prix de Rome* (Premio de Roma)⁷⁵.

El sistema de promoción profesional y social en la Academia se basaba en tres etapas y su origen habría que verlo en la secuencia gremial de aprendiz, oficial y maestro. Tras ser un *élève* (aprendiz) y concursar por el Gran Premio, un estudiante podía aspirar a ser aceptado como *agrée* (oficial), lo que requería encontrar un patrocinador y enviar otra obra. Los *agrées* debían entonces pagar una cuota y completar una tercera obra, esta vez hecha especialmente para la colección permanente de la

⁷⁵ Ver Albert Boime, "The Prix de Rome: Images of Authority and Threshold of Official Success", *Art Journal* (1984): 281-89.

academia; si ésta era aceptada, pasaban a ser *académiciens* (maestros), la más alta dignidad académica.

Para motivar a los alumnos se establecieron perfectamente jerarquizados tres tipos diferentes de premios: los *Petits Prix* consistentes en la devolución de las tasas pagadas y en la entrega de medallas cuatro veces por año. Para conseguirlos hacían dibujos, y una vez seleccionados los mejores realizaban una pintura o relieve. Tales obras se exponían posteriormente.

El proceso para poder acceder al segundo premio de más importancia, el *Gran Prix*, no resultaba fácil: primero, los estudiantes debían pasar satisfactoriamente una prueba consistente en hacer un dibujo en



Academia *Prix.d.expression*. Charles-Nicolas.Cochin
1761. Museo del Louvre

presencia de un instructor. Quienes superaban esa prueba podían enviar un boceto, y si ese boceto era aceptado, eran convocados a hacer otro dibujo o un bajorrelieve a partir del boceto y para ello permanecían aislados en un espacio cerrado que aseguraba el no poder copiar de otros. Todos los dibujos

realizados se exponían públicamente y, al final, un jurado seleccionaba al ganador del Gran Premio.

Los temas a desarrollar normalmente se daban con antelación, y habitualmente hacían referencia a la mitología grecorromana. Parte del trabajo de los estudiantes consistía en investigar sobre estos temas, aunque los mitos griegos y romanos fueran, en cierta medida, de conocimiento común hasta mediados del siglo diecinueve.

Pero el premio más prestigioso y apreciado era el *Prix de Roma*, consistente en una beca de cuatro años para formarse allí junto a un director y residir en la Academia de Francia en esta ciudad, ubicada en el Palais Mancini hasta que en 1803 pasó establecerse en Villa Medici. Tenían que copiar las obras más importantes de la Antigüedad y del Renacimiento existentes en Roma y enviarlas a la academia francesa para crear así una colección de reproducciones con finalidad docente. En 1748 se fundó la *École des Elèves Protégés*, con sede en el palacio del Louvre, con el objetivo de proporcionar una formación intensiva durante tres años a los seis alumnos ganadores del *Grand Prix* antes de viajar a la ciudad eterna. Durante este periodo se les enseñaba la copia de cuadros al óleo, anatomía, perspectiva y composición así como mitología e historia. Además solían hacerse visitas por París para que reprodujeran escenarios y edificios importantes de la ciudad. La fundación de esta escuela, ha llegado a interpretarse como una prueba de que no se tenían demasiadas garantías de que la Real Academia impartiese una enseñanza adecuada ante los ojos del rey y su corte.

Las clases de dibujo en la *École des Élèves Protégés* las impartían un grupo de académicos, cuerpo honorífico de artistas de élite (elegidos a su vez, por los propios académicos) que asesoraba al gobierno en todas las cuestiones artísticas. También los académicos seleccionaban a los participantes en la Exposición Anual del Salón, y concedían los premios, que reforzarían la carrera de los jóvenes artistas. Así pues, la Academia dominaba la producción artística y consiguió perpetuar sus gustos conservadores.

En noviembre de 1792, el pintor Jacques-Louis David (Figs.109-110) votó por el cierre de la Academia Francesa, petición que materializó el gobierno de la Convención Nacional en 1793 y en 1795 fue dividida en dos: el *Institut de France* (Instituto de Francia) y la *École des Beaux-Arts*

(la Escuela de Bellas Artes). Posteriormente se transformaría de nuevo en *Académie des Beaux Arts* en 1816.

1.5.4 El dibujo en el siglo XVIII

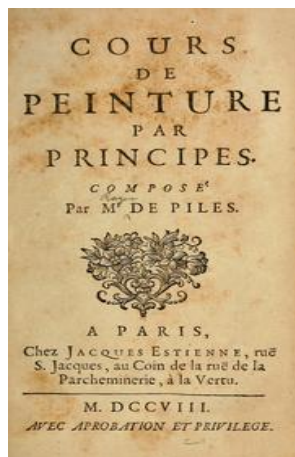
El paso del Rococó (Figs.107-108) al Neoclásico, en cuestiones artísticas, fue el cambio más visible que tuvo lugar durante el siglo XVIII, un proceso bastante documentado dando buena prueba de ello la lista de acontecimientos importantes y libros publicados entre 1745 y 1775 entre los que podemos destacar: las excavaciones de Herculano (1738) y las de Pompeya (1748). En 1752 se comienza a publicar el *Recueil d'Antiquité* del anticuario francés y arqueólogo Conde de Caylus; en 1755 Winckelmann escribió su primer libro y se funda en Nápoles la *Accademia Ercolanense* publicando los hallazgos en Herculano; en 1766 aparece el *Laocoonte* de Lessing, la introducción de Gluck a su *Alcetes* en 1769, donde proponía “una noble simplicidad y un dibujo correcto y bien compuesto”, criticando el “adorno superfluo”; etc., (Figs.111-112)

En general, eran testimonios en contra del Rococó, estilo que llegó a poner en duda la infalibilidad del arte clásico. De nuevo, una vez más, la Antigüedad se aceptaba como el único ejemplo a seguir, pero al final la actitud más o menos intelectual que dirigió la enseñanza en las academias de arte del XVIII, derivó, con cierta frecuencia, hacia una repetición literal escasamente reflexiva y obligada de sus representaciones gráfico-plásticas. Enseñanza que, mediante sus rígidas normas o reglas sobre proporción, encaje, movimiento, expresión, etc., hacían que resultaran bastante previsibles las formas y composiciones definitivas.

A comienzos del siglo XVIII, Roger de Piles (1635-1709), tratadista de arte y pintor aficionado, admirador de Rubens, y participante en la conocida controversia de los *Modernes* o «Rubénistas» contra los *Anciens* o «Poussinistas» que dividió a la Academia Francesa en la segunda mitad del siglo XVII, tomó partido por los que sostenían que el

color y el claroscuro eran las cualidades más importantes en pintura, contra los defensores de la primacía del dibujo académico: “el dibujo se ha de aprender ante todo...es la llave de las bellas artes, sirve de introducción a las restantes partes de la pintura; es el órgano de nuestros pensamientos, el instrumento de nuestras demostraciones y la luz de nuestro entendimiento”

Con su libro más conocido *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres* (1708), famoso por establecer una clasificación de



grandes artistas del pasado según su habilidad en la composición, expresión, dibujo, y color, reconocía el valor la imaginación, el genio, y el interés por encima de un excesivo dominio de las reglas establecidas.

La Academia, como comenta Pevsner, “al aceptar la idea de los Rubenistas, abandonaba su principio fundamental de la validez exclusiva de la regla y la forma. La *couleur* se convirtió en un valor aceptado y tan importante como el *dessin* (...) Junto a las cualidades romanas se apreciaban las venecianas y junto a las francesas también las flamencas”.⁷⁶



Miguel Ángel Houasse. *Academia del natural* 1728

⁷⁶ PEVSNER. *Op. Cit.* p. 80

1. 5.5. La Royal Academy of Arts de Londres

Cuando las academias ya se habían establecido en casi toda Europa, en el siglo XVIII la *Royal Academy of Arts* de Reino Unido surge como una organización separada de la anterior *Royal Society of Arts* a partir de una polémica entre los arquitectos William Chambers y James Paine por liderar la misma. Paine se impuso, pero Chambers utilizó sus influencias con el monarca para crear una nueva institución artística en 1768, la *Royal Academy of Arts*, hallándose entre sus fundadores los pintores Joshua Reynolds y Thomas Gainsborough.



La Real Academia de las Artes. Burlington House. 1874

Como testimonio del tipo de enseñanza que se pretendía impartir he aquí parte del discurso de Reynolds en la Real Academia de Londres que nos parece interesante reflejar:

“El primer empeño de un joven pintor, tal como ya he remarcado en un discurso anterior, debe dirigirse a la adquisición del objeto antepuesto a sus ojos. Aquellos que ya han sobrepasado las primeras nociones, tal vez progresarían si reflexionaran sobre las advertencias que yo igualmente les he dado al recomendarles un estudio diligente de las obras de nuestros grandes maestros (predecesores). Pero al mismo tiempo he procurado salvaguardarles de una implícita sumisión a la autoridad de cualquier maestro, por grande que este sea; o de una



Retrato de académicos en la Royal Academy
1771-72 Johan Zoffany
The Royal Collection

estricta imitación a la manera de estos divos, privándonos de la abundancia y variedad de la Naturaleza.

Yo añadiré ahora que la naturaleza en sí no debe ser minuciosamente copiada. En el arte de la pintura existen excelencias más allá de lo

que comúnmente llamamos imitaciones de la naturaleza. Y a esas excelencias yo deseo referirme. Los estudiantes que habiendo superado los ejercicios de iniciación ya están más avanzados en el arte, y aquellos que, seguros de sus manos, tienen tiempo de ejercitar su inteligencia, deben enterarse de que una mera copia en la naturaleza no puede producir jamás una cosa grande; no puede proporcionar nuevos conceptos ni cautivar el corazón del espectador”⁷⁷.

La importancia del dibujo en la formación de los aspirantes a ingresar como alumnos en la Academia londinense se refleja con claridad en el nivel de exigencia impuesto por las “Reglas y Órdenes concernientes a la Escuela de Dibujo” de la Royal Academy: “Cada estudiante que se presenta para ser admitido (...) debe presentar al Conservador un dibujo o bosquejo de un modelo de escayola, y si él lo considera correcto permitirá al alumno el realizar un dibujo de modelo en la Royal Academy que si es aprobado por el Conservador e Inspector lo expondrán ante el Consejo para su confirmación, obtenida ésta el estudiante recibirá su carta de admisión como Estudiante de la Royal Academy...”, y a comienzos del siglo XVIII al bibliotecario de la institución se le recuerda

⁷⁷ REYNOLDS, Joshua. “Discursos pronunciados en la Real Academia de Londres (1760-1790)” en *Historia del Arte* .Alianza Editorial. p. 265

que “...en la Academia el mero dibujo de figuras del natural no era suficiente; el estudiante que sólo haga esto sin estar preparado con estudios previos de la antigüedad estará en condiciones de representar la naturaleza, a lo sumo, a la manera de la Escuela Holandesa, con formas vulgares y comunes, faltas de esa gracia o belleza poética en la que los escultores griegos superaron a todos los demás de cualquier época o país”⁷⁸.

Poco a poco se va insistiendo más en los aspectos prácticos e inmediatos del ejercicio del dibujo y de su aprendizaje. A través del descubrimiento de lo natural, se van a observar nuevos valores que se dirigen a aspectos más íntimos del artista tales como un trazado más libre, determinadas imprecisiones, lo inconcluso o el interés por el fragmento. En este sentido, la “imitación de la Naturaleza” como objetivo artístico formal, va a hacer que el dibujo vuelva a relacionarse con la realidad y por tanto se hará necesaria una mayor y mejor observación de la misma, algo que se conseguirá procedimentalmente a través del apunte rápido. Así, lo hace constar Anne Claude Philippe de Tubières (1692-1775) cuando establece la diferencia entre lo que considera una “academia”⁷⁹ y un “estudio”:

“La figura que denominamos “academia” sólo ha sido propuesta para ejercitar el dibujo en general; [en la que] el profesor no ha tenido otra razón para proponerla que el presentar una bella elección, un feliz contraste entre las partes, una hermosa luz y un bello juego de músculos. Mientras que la figura que conocemos con el nombre de “estudio”, realizada para un tema determinado, contienen una intención

⁷⁸ Recogido por Susan Lambert en *El Dibujo. Técnica y Utilidad*. p.65

⁷⁹ Por *academia* se entiende el dibujo de un modelo masculino, generalmente masculino y desnudo, en una determinada posición, que permitía un mayor análisis y exactitud en la representación del cuerpo humano frente a los modelos de los grabados o vaciados de yeso

y una acción que hablan al espíritu. Vos sabéis hasta qué punto, en los dibujos de los grandes maestros, se distinguen fácilmente las figuras de estos dos géneros distintos. En las “academias” se ve la lectura simple de la naturaleza y el ejercicio del arte sin otro objeto que sí mismo, mientras que en los “estudios” uno queda deslumbrado por el fuego, la vivacidad, la acción y el sentimiento que en ellos dominan. Se reconoce por todas partes el genio que los ha producido, y en cambio

En definitiva, si el Renacimiento genera el denominado *Dibujo de Relieve de la forma*, en el Barroco comienza lo que se entendió como *Dibujo Pictórico*.

El filósofo francés Denis Diderot (1713-1774), al incidir en la importancia de visualizar todo el conjunto y las relaciones espaciales de lo que se quiere representar, también hace hincapié en el ánimo que se transmite a través de un dibujo, y dice que “no basta con haber organizado bien el conjunto, se trata de encajar los detalles sin destruir la masa; es la labor de la inspiración, del ingenio, y del sentimiento exquisito⁸⁰. Diderot en su *Essay sur la peinture* (1765) insistía en que las enseñanzas académicas con sus sesiones de dibujo de estatua y posteriormente del natural en poses preparadas y estáticas, acababan en el amaneramiento, y advierte que podrían convertirse en lo contrario de lo que en principio se proponían estas enseñanzas. Entendiendo la Academia como escuela de dibujo escribe: “Así es como me gustaría que fuese una escuela de dibujo. Cuando el alumno sabe dibujar con facilidad valiéndose de estampas y modelos escultóricos, yo lo tengo durante dos años ante el modelo académico del hombre y de la mujer. Después le pongo ante niños, adultos, hombres hechos, ancianos, sujetos de todas las edades, de todos los sexos, escogidos en todas las condiciones de la sociedad,

⁸⁰ *Ensayo sobre la pintura..* Recogido por GÓMEZ MOLINA, J.J. (Coord.) en *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid, Cátedra. 1995 p. 581

toda clase de naturalezas; en una palabra: los sujetos acudirán numerosos a la puerta de mi academia, con que les pague bien; si estoy en un país de esclavos, los mandaré venir”⁸¹.

La Enciclopedia se va a encargar de difundir el pensamiento anterior y Watelet (1718 -1786) en el artículo correspondiente al dibujo explica un método de educación en el que también advertía de los peligros del

excesivo academicismo: “los primeros dibujos son normalmente los que un hábil maestro ha hecho él mismo del natural. Se dibujan luego ciertas partes del cuerpo, después los conjuntos y después se estudia del yeso, pero con prudencia,



Nicolás Cochin. *Escuela de dibujo*. 1763. Tomado de Denis Diderot et al., *Encyclopédie* París 1751-57

pues se corre el riesgo de formar con ello un gusto seco. El aprendiz debe “lo más pronto posible estudiar directamente la naturaleza.”

Para Winckelmann “es más fácil descubrir la belleza de las estatuas griegas que la belleza de la naturaleza... imitarlas nos enseña a convertirnos en sabios sin perder el tiempo” y llama contorno a “la tarea principal del artista”. Continúa dando otros consejos: “el dibujo debe estar por encima del color en la escala mental del artista. Se le debe dar el primero, el segundo y el tercer lugar en una obra de arte”; y en 1755 publica: *Über Gedanken morir Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (“Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura”).donde recoge su ideal de la “noble sencillez y grandeza tranquila” y la definitiva afirmación: “si hay una manera de llegar a ser grande, tal vez irrepetible, es por imitación de los antiguos”.

⁸¹ *Ídem*

Para sus partidarios, especialmente para Mengs: “E l’intelligenza del Disegno; che dirige tutte le arti (...) per disegno s’intende principalmente il contorno”.

Por su parte, Reynolds situaba a los maestros venecianos por debajo de las escuelas romana, florentina y boloñesa; y se dice que Schiller llegó a comentar sobre las pinturas de la Galería de Dresde: “Todas muy bien; si los dibujos no estuvieran llenos de color...no puedo desprenderme de la idea de que esos colores no me cuentan la verdad...el puro contorno me daría una imagen mucho más fidedigna”. Como señala Pevsner, en el fondo de esto existe un desprecio por la mera destreza, una desconfianza hacia la confusión provocada por la habilidad manual⁸².



Reynolds
Autorretrato

En definitiva, en casi todas las opiniones sobre el dibujo que hemos visto, se sobreentiende la importancia intrínseca del mismo, pero como novedad comienzan a exponerse cuestiones más específicas sobre el proceso creativo y las cualidades estéticas y plásticas que puedan aportar técnicas, materiales y tipologías. En función de esto, se aprecia que en el Barroco, de forma parecida a lo que ocurría en el Manierismo, los soportes, herramientas y medios proceden de los siglos anteriores, pero su utilización cambiará de acuerdo con las necesidades de expresión y de representación de este momento histórico, a lo que habría que añadir el perfeccionamiento tecnológico aplicado a esos mismos materiales y soportes. En este sentido, Lambert puntualiza como, por ejemplo, el uso de la sepia en el dibujo no se va a dar hasta el siglo XVIII

⁸² PEVSNER. *Op. cit.* pp. 106-107

y el lápiz de grafito no aparecerá hasta finales de dicha centuria, generalizándose su uso más tardíamente⁸³.

Prácticamente a finales del siglo XVIII la idea de academia como escuela se había impuesto sobre la de academia como institución social. Su estructura conformada totalmente por reglas y documentos la describe Sulzer, (1720-1773), filósofo y escritor alemán:

“La academia debe estar bien equipada con los objetos necesarios para el aprendizaje del dibujo. Estos son básicamente, siempre que haya la suficiente variedad, los siguientes: Libros de dibujo que muestren, en primer lugar, las partes separadas de las figuras, la forma y la proporción de las cabezas, de las narices, de las orejas, los labios, los ojos, etc., después, partes más grandes de figuras y figuras completas. La copia de ellas será la primera tarea de los principiantes; se continuará con dibujos de figuras tomadas de las más destacadas obras del arte, dibujos correctos de escultura clásica, figuras escogidas de los grandes maestros, de Rafael, de Miguel Ángel, los Carracci, etc., Al copiar estas figuras, el estudiante entra en contacto por primera vez con las altas esferas del arte. Además del surtido de dibujos, es necesario tener un surtido de modelos de yeso, que representen las obras más nobles de la Antigüedad y algunas obras más recientes, tanto en partes como en figuras completas y grupos. Los estudiantes deberán dibujarlos aisladamente, porque no solo les ayudará a ajustar la visión y apreciar la belleza de las formas, sino que también les enseñará a conocer la luz y la sombra y una variedad de actitudes y escorzos. Además, la academia debe tener modelos de hombres de formas bellas que poseen en una plataforma levantada o en una mesa, en diferentes posturas, siguiendo las instrucciones de algunos de los profesores principales...Esto permitirá explicar todo aquello referente a

⁸³ LAMBERT. *Op. Cit.*p.20

la observación de la luz y la sombra sobre figuras aisladas. La habitación donde se enseña el dibujo del natural debe estar preparada para usarse tanto de día como con luz artificial.” También recomienda contar con una buena colección de grabados y pinturas y la posibilidad de acceder fácilmente a una pinacoteca⁸⁴.

Entre los siglos XVI y XVIII apenas se han producido cambios en el proceso de enseñanza-aprendizaje: dibujar de dibujos, dibujar de modelos de yeso, dibujar del natural; estas tres etapas son las mismas que ya en su momento expusieron Leonardo, Zuccari, Le Brun y los



G. Tiépolo: *Academia de dibujo del natural*.
Siglo XVIII

neoclásicos; aunque sí se podría apreciar cierta diferencia entre la primera y la segunda etapa del desarrollo de las academias a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Mientras que en la *Académie Royale* la enseñanza era algo que se limitaba casi exclusivamente al dibujo del natural, para el

movimiento neoclásico el concepto de enseñanza académica ya venía reflejado, entre otros, por Antón Raphael Mengs al escribir en su *Reglamento para la Academia de Madrid* que una Academia debería “practicar...tutto quello che un vigilante e buon maestro deve fare privatamente co’suoi Discepoli (...) come se studiasse sotto un solo maestro” (Ídem 122) es decir la academia escuela tendría que convertirse en el lugar donde pudiera aprenderlo todo.

Partiendo de las ideas de Winckelmann, Mengs intentará aportar un mayor sentido moral a las enseñanzas artísticas valiéndose de los

⁸⁴ Autor de *Allgemeine Theorie der bildenden Künste*, (Teoría Universal de las Bellas Artes).

conceptos de “severidad” y de “austeridad”, utilizándolos no como recursos meramente técnicos, sino como regeneradores éticos del gusto. Ese modelo de “belleza ideal” lo hallará en el estudio e imitación de los antiguos. Para él, el arte había alcanzado su máximo esplendor en la Grecia clásica, periodo en el que la creación artística se entendía como la comprensión de un modelo estético único, que no se encontraba en la naturaleza, y que solo se podía llegar a él a partir de una observación selectiva de la misma, recogiendo de cada objeto los elementos que no presentaran imperfecciones y para ello era fundamental el papel desempeñado por el dibujo.

Puede decirse que, a partir de los últimos años del siglo XVIII, las instituciones académicas funcionaron con gran parte la crítica en contra. En un primer momento se cuestionó su modelo de funcionamiento que se consideraba poco adecuado -e incluso contraproducente- para la educación del artista. Posteriormente y dentro ya de una estética romántica, la situación se radicalizó, considerando que la libre creación artística cuestionaba la propia existencia de la academia que, según las nuevas tendencias, no debía ser modificada, sino suprimida.

En su momento, las Academias y las escuelas influyeron positivamente, pero su creciente ineficacia, provocada por la rigidez y monotonía de las propuestas metodológicas y la casi total uniformidad de los modelos y técnicas, la pondría de manifiesto el Romanticismo que cambiará de forma radical el concepto de dibujo revelándose contra la inflexibilidad disciplinar y reivindicando lo individual, lo apasionado y la libertad de creación; a lo que habría que sumar el desarrollo de otras materias como la Psicología que considerará el dibujo como manifestación de la personalidad del individuo; o de la *Estética* donde la contribución del



Portada de *Aesthetica* (1750) de Alexander Gottlieb Baumgarten

filósofo alemán Alexander Baumgarten (1714-1762),⁸⁵ al teorizar sobre el concepto de belleza, entiende que esta no solo es una propiedad objetiva de las cosas sino algo resultante de la actividad humana y por tanto subjetiva. Esta noción estética del arte, lo que estaba cuestionando, entre otras cosas, era su función dentro del sistema social, y ello, posteriormente, conllevaría a una nueva reflexión sobre el arte y su enseñanza-aprendizaje.

La revolución del Romanticismo con la imposición del sentimiento a la razón, siempre irá acompañada de su contrario, el dibujo neoclásico, que a la vez resulta freno e impulso. La actitud frente a la naturaleza y el gesto con que se ejecuta el dibujo, serán más importantes que la norma que los organiza.

Resumiendo los rasgos distintivos de este modelo teórico-académico de formación del futuro artista se podrían distinguir los siguientes: un período de escolarización normalizada, -en academias o escuelas de dibujo-, anterior e independiente del ejercicio profesional, que le posibilite asimilar los fundamentos teóricos y prácticos del dibujo, Su objetivo esencial se concreta en lograr una futura composición pictórica o escultórica original de carácter, mitológica, religiosa o histórica, que sea exacta imitación o representación de la realidad visual. Ello se conseguirá a través de la práctica del dibujo de figura humana, en un proceso de complejidad gradual: primero de láminas, después de dibujos de maestros, para pasar al dibujo del natural primero de esculturas clásicas y finalmente del modelo vivo,

⁸⁵ En 1735, Baumgarten en su trabajo *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* introduce por primera vez el término “estética”, apareciendo como título de otra obra suya en 1750.

I.6. EL SIGLO XIX

I.6.1. Introducción

Algunos de los acontecimientos más importantes que promovieron las transformaciones y marcaron un nuevo rumbo en la tradición artística y en el desarrollo histórico posterior, permiten reconocer, la producción de un arte llamado moderno que, en opinión de Argán, podrían reducirse a tres razones: el paralelismo que se da entre lo clásico y lo romántico, es decir, los modos de concebir el arte que se teorizaron a mitad del siglo XVIII y principios del XIX. En segundo lugar, por la diversificación de las funciones del arte. Y la tercera, por los avances tecnológico e industrial que debilitan las estructuras y los fines del arte. (Argán 1975)

Desde el punto de vista político la Revolución Francesa (1789-1799) impulsa, tras la caída del absolutismo monárquico, un cambio de mentalidad radical, donde las masas populares y la burguesía toman conciencia de su capacidad para participar y liderar los nuevos sistemas políticos que se estaban generando.

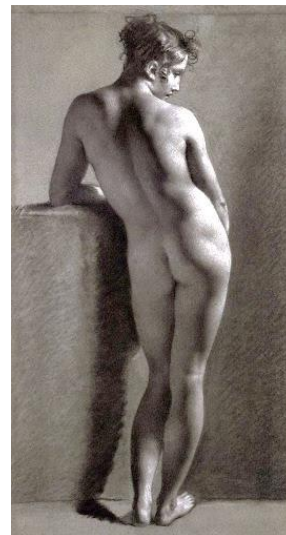
Por otro lado, a nivel socioeconómico, y como resultado de la Revolución Industrial (1750-1820), la creación de medios de producción técnicos e industrializados, provoca la crisis del artesanado y su posterior exclusión del sistema económico, dando paso a lo que Giulio Carlo Argán define como intelectuales burgueses⁸⁶.

En el aspecto cultural, a mediados del siglo XVIII, la aparición de la Psicología o la Estética como nuevas vías en descubrir el funcionamiento de la mente y del intelecto, hacen del trabajo artístico un espacio más autónomo y con leyes propias que no busca como objetivo fundamental la aceptación de instituciones de poder externas, sino más bien, consolidarse a la hora de aportar en profundidad cualquier práctica artística o creadora.

⁸⁶ Ver G.C. Argán, 1975

I.6.2. El dibujo en el siglo XIX

Al comenzar el siglo XIX nos encontramos con un período muy particular en el que no se dan grandes polémicas teóricas acerca del dibujo, sino más bien, se estructuran y sistematizan los métodos de análisis y estudio del mismo mediante herramientas metodológicas que perpetúen dicha organización.



Prud'hon, *Academia* 1810

Se van a producir casi simultáneamente en una misma época dos estilos totalmente diferentes entre sí: Neoclasicismo y Romanticismo, que rompen con la tradición anterior donde un solo movimiento dominaba el periodo. En este sentido, en siglo XIX con respecto a la producción de imágenes realizadas a través del dibujo, se asume éste, abiertamente como parte del proceso creativo, y como huella de la personalidad del artista,⁸⁷ algo que ya empezó a tenerse en cuenta en los siglos anteriores. Es por ello que, en algunos textos de la época, se recogen diversas opiniones acerca del dibujo en los que, en unos casos, se hace hincapié en la cualidad expresiva del mismo y en otros en la ya planteada polémica dibujo-color.

Por ejemplo, Jean-Auguste-Dominique Ingres, afirma que “dibujar no quiere decir simplemente reproducir contornos; el dibujo no consiste simplemente en la línea. El dibujo es también la expresión, la forma interior, el plan, lo modelado”,⁸⁸ y más adelante concluye: “el dibujo abarca todo, menos la tinta”⁸⁹. (Figs.115-116)

⁸⁷ En los siglos anteriores este tema ya había sido expuesto, sin embargo, es en el siglo XIX cuando se resalta dicha cualidad gracias a las investigaciones psicológicas y estéticas.

⁸⁸ Jean-Auguste-Dominique Ingres citado por Gómez molina et al., 2003: p. 582

⁸⁹ *Ibidem*: p. 582



Por su parte Delacroix, resalta la capacidad del dibujo para capturar y, al mismo tiempo, expresar esa primera idea:

“De la diferencia que hay entre la literatura y la pintura en relación al efecto que puede producir el bosquejo de un pensamiento, en una palabra, de la imposibilidad de bosquejar en la literatura, para pintar algo al espíritu, y, por el contrario, de la fuerza que la idea puede presentar en un

esbozo o un croquis primitivo. La música debe ser como la literatura, y creo que esta diferencia entre las artes

plásticas y las demás
 Ingres: *Pasquino*
 consiste en que las
 últimas no desarrollan la idea sino
 sucesivamente. Por el contrario, cuatro trazos
 resumirán para el espíritu toda la impresión de
 una composición pictórica”⁹⁰. (Figs. 117-118)



Delacroix. *La educación de Aquiles*. 1844. Getty

Immanuel Kant (1724-1804) no sólo destacaba su cualidad expresiva, sino la relación que tiene directamente con la esencia de lo bello, así lo señala:

“En la pintura, la escultura y en todas las artes plásticas, la arquitectura, el arte de los jardines en tanto que bella arte, lo esencial es el dibujo; lo que constituye, para el gusto, la condición fundamental no es lo que procura una sensación agradable, sino únicamente lo que place por su forma. Los colores que iluminan el dibujo forman parte de la atracción; pueden animar el objeto en sí

⁹⁰ Eugene Delacroix citado por *Ibídem*: p.588

para la sensación, pero no hacerlo digno de ser contemplado, y bello; mucho más, ennoblecidos solamente por ella, si se deja un lugar a la atracción”⁹¹.

Cuando la actitud se refleja en elaboraciones y formas del dibujo, generalmente, se produce la oposición del Romanticismo al Neoclasicismo, aunque en ocasiones se da la paradoja de que, por ejemplo, Delacroix y Gericault no atacaran ni la obra ni la persona de Ingres y los documentos demuestran el gran respeto que existía entre ellos a pesar de la diferente concepción dibujística. Una cita de Ingres precisa la idea que tenía sobre el dibujo y el color.

“La expresión, parte esencial del arte, está íntimamente ligada a la forma. La perfección del colorido tiene tan poco que ver con el asunto, que los pintores de expresiones excelentes no han tenido como coloristas un talento equivalente. Quién se lo reproche es que apenas sabe de arte, no se puede exigir a un solo hombre cualidades contradictorias.



Ingres *Autorretrato a los 55*

Por otra parte, la rapidez de ejecución que exige el color para mantener su prestigio no se acomoda con el profundo estudio que exige una gran pureza de las formas”⁹².

Ingres como gran exponente neoclásico superó incluso la crítica de Baudelaire, defensor de los románticos, quien lo respetó y del que decía:

“Me gustaría creer que su ideal es una suerte de ideal hecho mitad de salud, mitad de calma, casi indiferencia, algo parecido al ideal clásico, al

⁹¹ Immanuel Kant citado por *Ibídem*: p.585

⁹² FREIXA MIREIA, GARRIGA Joaquín, Yarza Joaquín, editores. *Fuentes y documentos para la historia del Arte. Renacimiento en Europa*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili; 1983. (VII). P. 297

que ha añadido las curiosidades y las minucias del arte moderno. Este ayuntamiento es el que a menudo da a sus obras un cierto encanto extraño”⁹³.

Delacroix tampoco se erigió en defensor del ataque a los neoclásicos, las personalidades y las obras de J. Louis David o Ingres no se podían considerar como cuestiones sin importancia y lo reflejaba así: “Yo llamaría de buen grado clásicas a todas las obras equilibradas, esas que satisfacen al espíritu no solo por una pintura exacta o grandiosa o estimulante de los sentimientos y las cosas, sino también por la unidad, el orden lógico, en una palabra, por todas esas cualidades que incrementan la impresión y alumbran la simplicidad”⁹⁴.

La polémica entre los dibujantes y los coloristas durante Neoclasicismo y Romanticismo se puede entender como dos enfoques sobre la construcción de la forma. Por una parte en el Neoclasicismo se dibujaba tomando como base el estudio de los modelos escultóricos y los relieves de la antigüedad clásica, centrado en relaciones formales razonables entre los sujetos y el espacio, el color era para ellos un efecto que actuaba sobre la estructura objetiva de los modelos. Por ello, se utilizará un potente contorno y la atención al modelado para dar la sensación de relieve, ya que lo que interesaba era el modelado en una continuidad de planos, era fundamental no cortar de forma brusca las secuencias, así como evitar el contraste cromático alto, para lograr la sensación de calma ambiental que necesitaba el equilibrio de las posturas del modelo.

⁹³ *Ibíd.*, P. 296.

⁹⁴ PETROVA Eva, *Delacroix y el dibujo romántico*. Barcelona Ed. Polígrafa; 1989.p.8.



Gericault. *Boceto para Attila* 1843 -1847.
Museo del Louvre.

El dibujo de los románticos Gericault o Delacroix también consideraba importante lo lineal, pero no como un concepto puro del contorno, sino dejarse llevar por el impulso interno del autor, o por la fuerza de los modelos que se encontraban en la realidad circundante. La linealidad y el trazo para los románticos no se basaban sólo en una idea

mental de equilibrio o en lo exclusivamente medible, los ritmos visuales esenciales y las tensiones logradas con la composición constituían la base del sentido dramático que expresaban sus obras.



Delacroix *Cabeza de caballo del Parthenón*. C 1825

Desde un punto de vista más crítico y volviendo a la polémica dibujo-color Charles Baudelaire y Paul Gauguin exponen, respectivamente, sus puntos de vista en relación al dibujo respecto del color:

“Se puede, pues, ser a la vez colorista y dibujante, pero en un cierto sentido. Lo mismo que un dibujante puede ser colorista por las grandes masas, así también un colorista puede ser dibujante por una lógica completa del conjunto de las líneas; pero una de estas cualidades absorbe siempre el detalle de la otra (...) Los dibujante puros son filósofos y abstraccionistas de quintaesencia. Los coloristas son poetas épicos”⁹⁵.

⁹⁵ Charles Baudelaire citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 586

Por su parte, Paul Gauguin comenta que: “Efectivamente, el estudio de la pintura se ha dividido en dos categorías. Primero se aprende a dibujar y después a pintar; es decir, que de hecho se colorean unos contornos que ya existen, como si se pintara una estatua después de modelarla. Tengo que confesar que de este método sólo he comprendido una cosa: que el color es algo accesorio”⁹⁶.



Paul Gauguin. *Mujer de Tahití con espíritu maligno*. 1900.

Con ello sólo se podría deducir que, el dibujo durante el XIX deja de ser definitivamente, la línea sobre el papel, o la representación pura de la naturaleza. Por el contrario, pasó a ser parte del proceso de creación, reflejando la espontaneidad del artista. Ahora este proceso se hace evidente y definitivo, de forma que el bosquejo, el estudio, los croquis, apuntes, etc., van adquiriendo la importancia de una obra acabada, definitiva.

En referencia a los materiales, medios y herramientas que en este siglo se emplean, se podría decir que, a pesar de no aparecer un producto novedoso como tal, gracias a la industrialización, comienzan a presentarse en forma más estandarizadas como ocurrió con el lápiz Conté patentado en 1795. Igual ocurre con los soportes que, por ejemplo, en el caso del papel se descubren nuevas materias primas para su elaboración que abaratan los precios y facilitan el proceso industrial.

Independientemente de las opiniones expuestas anteriormente sobre el dibujo, habría que destacar la proliferación de textos o manuales para la enseñanza del mismo a partir de grabados centrados sobre todo en el cuerpo humano y que jugarán un importante papel como influencia

⁹⁶ Paul Gauguin citado por Gómez molina et al. 2003: p. 591

decisiva, para bien o para mal, en la formación inicial artística. A comienzos del siglo XIX se toma definitivamente conciencia de la importancia de las cualidades educativas del aprendizaje del dibujo en la formación integral de la persona, lo que hace aconsejable la incorporación de esta materia a la enseñanza escolar como ya lo reflejara Pestalozzi (1746-1827), en su principio de *la naturalidad de la educación*, a través de la publicación de sus escritos.

Ahora, con el nacimiento de la era industrial, es cuando el dibujo se va a poner al servicio de las artes industriales y será por este motivo por el que se hace necesario para el desarrollo profesional de otras clases sociales diferentes de las que hasta ahora eran privilegiadas por su acceso a la cultura. Por tanto el dibujo comenzará a incluirse como materia de enseñanza en las Escuelas de Formación Básica.

En Inglaterra, el desarrollo industrial favoreció el nacimiento de una nueva enseñanza del diseño, destinado a la producción de lo útil y funcional y en 1837 se crea la Escuela Normal de Diseño de Londres donde comenzaron a impartirse cursos de dibujo elemental y dibujo aplicado a varias industrias. Su éxito fue escaso ya que en 1846 el informe de un comité parlamentario definía su resultado como “un fracaso total y completo”. No se hacía nada en la escuela a base de copiar dibujos.

Con motivo de esta necesidad se van a publicar numerosos métodos de enseñanza del dibujo procurando el visto bueno oficial e incluirse como textos en las escuelas estatales. De ello dará fe L. J. van Petteghem analizando algunos de ellos en su escrito *De l'enseignement des dessin et de l'organisation de nos academies et expositions de Beaux Arts* (Bruxele, 1865), indicando la imposibilidad de un sólo método para la enseñanza del dibujo, por lo que recomendaba:

“Enseñad las proporciones de Van Bree en la clase de modelo vivo y de la figura antigua; servíos del sistema Dupuis para los principiantes en dibujo y en escultura de bulto redondo, tomad el método de Deweirdt como principio para el dibujo a trazo...relegad el método Cave a los pensionados de señoritas, y suprimid los modelos de Julien y de sus imitadores como retardadores de los estudios. En cuanto al método llamado Hendrick desde nuestro punto de vista es necesario darle un lugar pues me parece que puede ayudar a los instructores comunales y otras personas de campo que deben enseñar el dibujo sin ser ellos mismos artistas o dibujantes”⁹⁷.

Y más adelante concluye criticando la saturación del mercado en lo que a este tipo de textos se refiere:

“Dibujantes que desde la invención de la litografía han inundado el mundo con sus “Estudios”, a menudo incorrectos, siempre elegantes, que producen por esta necesidad de actividad nerviosa, verdadero instinto entre la mayor parte de los artistas para satisfacer las demandas de hábiles editores que encuentran en ello una lucrativa especulación y ganan a veces fortunas, mientras que los autores no reciben más que un mísero salario...”⁹⁸.

Especialmente tuvieron gran influencia las colecciones de modelos de dibujos litografiados *Études et Cours élémentaires de dessin* de Bernard Romain Julien (1802-1871) en la formación artística de las décadas posteriores tanto en Francia como fuera de ella.

El método consta de una serie de láminas, impresas sobre papel con técnica litográfica en las que aparecen la firma del dibujante y en algunos casos el impresor. La mayor parte de las impresiones son a una tinta de

⁹⁷ PETEGHEM *De l'enseignement des dessin et de l'organisation de nos academies et expositions de Beaux Arts*.Bruxele, 1865. p.52

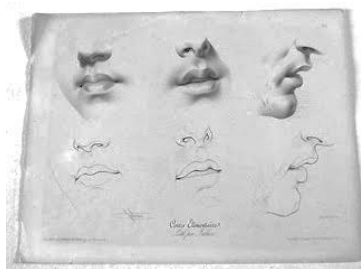
⁹⁸ *Ibidem* p.31

color negro, aunque las obras más acabadas suelen ser a dos tintas: negra para el modelo y blanca para iluminar los detalles de cabellos o el drapeado. Aunque la mayoría de las litografías pertenecen a obras de Julien, los hay también de otros artistas como por ejemplo de Houdon.

Destacan en ellas la gran habilidad de su autor en el dibujo de tramas utilizadas para representar los claroscuros, la gran soltura gráfica y un buen conocimiento del modelado en las superficies de las formas.

El proceso de aprendizaje con este método se iniciaba con la reproducción precisa y a mano alzada de formas naturales, cuidando especialmente el encaje, la proporción y la calidad de la línea. Durante los ejercicios iniciales el encajado se hace a través de planos poniendo énfasis en la línea de contorno, sin pensar en la figura de forma tridimensional.

En las láminas de estos ejercicios iniciales el proceso a seguir pasaba por tres o cuatro fases: primero se señalaban algunos ejes de dirección, luego el encaje general para situar y proporcionar la forma, posteriormente delinear con mayor precisión el encaje y los espacios



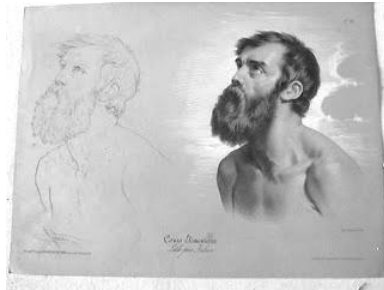
negativos utilizando el trazado de paralelas para sombras o modelado y por

último, una copia medianamente detallada.

Cuando el estudiante dominaba los ejercicios iniciales continuaba con la copia de láminas más complejas que incluían detalles anatómicos, así como formas más completas y rostros.



Por último se pasaba a copiar láminas totalmente terminadas de figuras de ambos sexos y de todas las edades, haciendo hincapié en el tratamiento de cabellos y brillos, expresiones y miradas, paños y texturas.

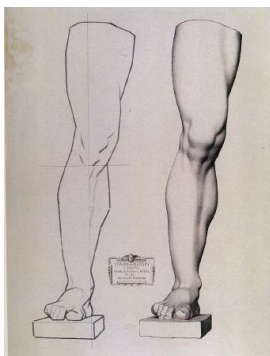


También Petteghem crítica este método aludiendo la imposibilidad de los alumnos para copiar modelos tan acabados así como el desorden en la secuencia de dificultad, aunque reconoce la gran influencia que ejerció:

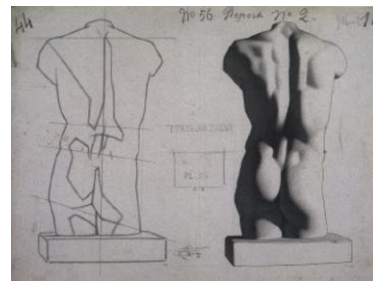
“Pocos años después de la revolución de 1830 con el apogeo de la litografía, se ha visto afluir de repente en las academias, colegios y pensionados una multitud innumerable de bellas planchas litografiadas, que excitaron la admiración de los entendidos. Estos modelos ejecutados por una mano hábil, de una manera nueva con factura a la vez delicada, ligera, vaporosa y complicada eran de M Julien, dibujante de París. Este artista da así el último golpe y el primero a los modelos grabados. Desde este momento todo el mundo se pone a copiar a Julien(...) simplificando las facturas y los tonos; pues (...) sería posible imitar con el lápiz negro sobre papel basto la blandura de las litografías...A pesar de estos defectos no podemos negar el mérito artístico de los “Études et Cours élémentaires de dessin” ejecutados por M. Julien, que están litografiados con un talento tan superior y creemos imposible de sobrepasar jamás; pero como acabamos de decir estos dibujos están tan acabados y de una factura tan complicada que el alumno no está en disposición de comprender ni

imitar. Por ello estos dibujos pierden todo su mérito como modelos. Además están ejecutados sin orden, sin regularidad; la última plancha parece algunas veces más fácil para copiar que una de las primeras, y por consecuencia sin gradación para el alumno, ninguna regularidad en el estudio, si el profesor no tiene el buen sentido de distribuir los modelos según la facultades de sus alumnos” (pág. 31)

En la misma línea habría que citar *Cours de dessin* del pintor y grabador Charles Bargue

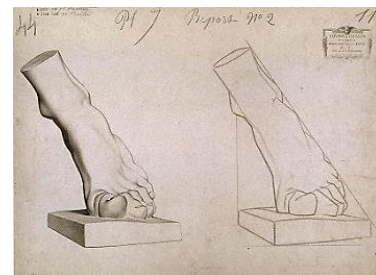


(c 1826/1827 - 1883) que ideó un curso de dibujo en colaboración con



Jean-León Gérôme convirtiéndose también en uno de

clásicos más influyentes. El curso, publicado entre 1866 y 1871 por Goupil &



Cie, compuesto de 197 litografías impresas en hojas individuales, tenía por objeto guiar a los

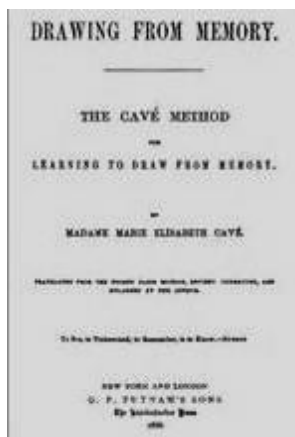
estudiantes, a partir de moldes de yeso del antiguo, en el estudio de los grandes maestros, para pasar, finalmente, a la copia de dibujos del modelo vivo.

De los métodos de dibujo en este siglo XIX señalados por Juan Bordes como relevantes por la difusión que adquirieron, nos vamos a detener, aunque brevemente, en los siguientes:

El método de Van Bree, profesor de la Academia de Amberes, consistía en imágenes obtenidas de 100 planchas divididas en cuatro secciones, destacando su racionalidad pues como indica Petteghem en su crítica: “...perpendicular y horizontal son dos palabras que se encuentran en cada una de las páginas de su método, y con ellas explica los salientes e

inflexiones de las figuras”. El método se basa en otro anterior de mediados del siglo XVII consistente en cruzar el dibujo a realizar por dos líneas, perpendicular y horizontal dividiendo la figura en cuatro sectores.

Gran difusión tuvo el método Hendrick *Le Dessin mis à la portée de tous* y en su tercera edición de 1869 se le añade el título de “Méthode autoisèe dans les écoles par M. le Ministre de L'intérieur....etc.”, También fue criticado por Peteghem por falta de originalidad: “...y arrogante atribución de un método que no es más que el ensamblaje de sistemas recopilados en otros”. El método tuvo su difusión en España en 1866 publicándose en Madrid bajo el título *El dibujo puesto al alcance de todos: Método Hendrick: Enseñanza elemental y analítica del dibujo a mano libre*.



Madame Cavé (Marie Elisabeth Blavet) escribió *Le Dessin sans maître methode pour apprendre a dessiner de memoire* (París, 1850). Su método tuvo una enorme difusión social aunque no duraría mucho tiempo y contó con la crítica positiva de personalidades del momento. El método consistía en las correcciones del calco realizado

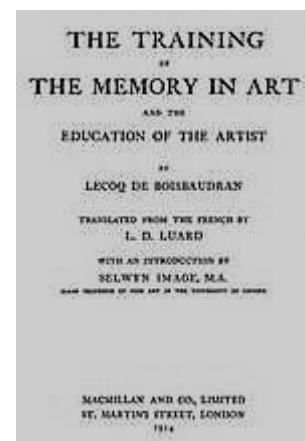
directamente de la realidad a través de una gasa tensada en un bastidor, este calco decía M. Cavé:

“es su verdadero profesor, no un profesor parlanchín, lanzando al oído de su alumno palabras poco comprensibles, sino un profesor mudo que no responde más que a los ojos atentos que le consultan mostrándole la verdad: ese profesor entendido y comprendido” (pág.29) y más adelante explica “Cuando el alumno ha ejecutado su dibujo corregido con el verificador y su dibujo de memoria, el instructor exige un tercer dibujo copiado del modelo sin verificador. El instructor

guarda el calco verificador hasta que el alumno termine enteramente; entonces el instructor coloca encima el calco verificador a fin de hacer ver al alumno todas sus faltas(...) Estos tres dibujos deben ser numerados y conservados por el alumno”. (págs. 17-25)

En su edición de 1860, Delacroix comenta: “un método se ha encontrado, por el cual se aprende en dos o tres años a dibujar exacto y de memoria todo lo que viene del espíritu. Con este método al mismo tiempo que se aprende a copiar los objetos que están bajo los ojos se les grava en la memoria de manera de encontrarlos cuando se quiera (...) La primera dificultad de un aparato de enseñanza consiste en la de encontrar un suficiente número de profesores dotados del talento indispensable y resignados a funciones naturalmente poco retribuidas,” (págs.17-25). Por su parte Ingres, otro de los que informó positivamente sobre el método Cavé, comenta: “Para permitir el dibujo de memoria a un alumno, es necesario haber encontrado el medio de hacer un primer dibujo matemáticamente justo, sin el cual el alumno respetando sus faltas se le grabará en la cabeza”. (pág.37)

Retomando el tema del dibujo de memoria cabría destacar al pintor y profesor de dibujo francés Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897). Su método lo editó en 1876 como *Lettres à un jeune professeur*, publicando posteriormente otras obras esenciales como *L'Éducation de la Memoire pittoresque* y *Coup d'oeil sur l'enseignement des beaux-arts*. (Paris, 1879)



La percepción visual y su entrenamiento, así como la memorización para descubrir posiciones y valores es el centro de su metodología, dirigida a desarrollar una mayor capacidad de síntesis. En este sentido comenta:

“Para recordar lo que se ve, es necesario mirar con comprensión. No es suficiente con abrir mucho los ojos, es necesario un acto del cerebro.”(pág. 170)

Su actitud progresista quedó reflejada en las opiniones recogidas por alumnos suyos como Rodín, Fantin Latour o Whistler, así como por los testimonios de apoyo a su actividad docente de Delacroix, Viollet le Duc o Verner, y su visión de lo que debería ser un buen profesor quedó reflejada en su obra, anteriormente citada, *Lettres à un jeune professeur*.

“El verdadero profesor debe alejar de sus juicios el espíritu sistemático, dejar de parecer atado exclusivamente a una sola concepción del arte, es necesario comprender todas aquellas que se han producido y aconsejar entre sus alumnos todos los nuevos modos de expresión que puedan producirse, sobre todo no les propondrá jamás su propio ejemplo, pues cuanto más impersonal parezca, mejor asegurará su personalidad...” (pág. 164)

Acerca de su concepción general de lo que debía entenderse por enseñanza del arte escribía: “El arte es esencialmente individual. La individualidad hace al artista. De donde resulta esta consecuencia: toda enseñanza, para ser verdadera y racional, debe proponerse conservar, desarrollar y perfeccionar el sentimiento individual del artista” (pág. 83).

Concluimos este apartado de autores y métodos que J. Bordes considera revisionistas y pilares de los cambios posteriores, con la figura de Armand Théophile Cassagne (1823-1907) resaltando su interés por la historia de las técnicas del dibujo en obras como *Guide pratique pour les différents genres de dessin* (Paris, 1873) o *Le Dessin enseigné par les maîtres (Antiquité, Moyen Age, Renaissance, et Temps Modernes) principes déduits ou extraits de leurs oeuvres* (París, 1890). Su método *Guide de l’alphabet du dessin ou l’Art d’apprendre et d’enseigner les*

principes rationels du dessin d'après nature lo publicó en 1880 con dos ampliaciones posteriores en 1884 y 1899 respectivamente.

I.6.3. Academias y Escuelas del siglo XIX

Ante una enseñanza cada vez más pedante y artificial se produjeron



The Royal Academy. *Clase de Dibujo del natural*.
Siglo XIX

revueltas que, en general, se asociaron al movimiento romántico, especialmente en la Alemania de finales del siglo dieciocho y comienzos del diecinueve. Una de los planteamientos principales que

sostenían los jóvenes artistas a finales del XVIII, se basaba en la

idea de que la visión individual, subjetiva, de cada artista, era más importante que cualquier secuencia de clases o de teoría más o menos aceptada (por ejemplo uno de los aspectos que los románticos consideraban más dañino era aquel principio de la enseñanza barroca consistente en el análisis de las pinturas según las categorías fijas de color, expresión y otras). Se pensaba que la rutina y los requisitos eran injustos. Los artistas se expresaban en contra de la uniformidad y a favor de las “cualidades especiales” de cada estudiante. La enseñanza, pensaban, debía ser natural, y liberal. Estos sentimientos llevaron a un rechazo radical hacia las academias de arte por parte de diversas personalidades culturales del momento y que Pevsner recopila en su libro sobre las mismas:

“Ruskin: hasta que un hombre no ha seguido un curso de preparación académica, puede dibujar con corrección, usando tiza francesa, conoce el escorzo y la perspectiva y algo de anatomía, hasta entonces no

creemos que pueda ser un artista;...cuando sin embargo, el auténtico talento que hay en él es absolutamente ajeno a tales logros”;



John Ruskin *La Scuola di San Marco* .. 1876.
Acuarela.

Whistler: “¡La Academia! Aquellos a los que los dioses quieren ridiculizar hacen académicos”; Fred Brown: “En la escuela se frustraba o se cortaba cualquier instinto natural del estudiante”; Fauerbach: “Algo peculiar, húmedo y mohoso que me

gustaría describir como “aire académico”; Liebermann: “Sólo

aquellos que tienen más talento pueden someterse al ejercicio académico sin que sus poderes de imaginación se vean dañados”; Gasquet sobre Cezanne: “Detestó las escuelas de arte públicas toda su vida”; Sant’Elia, el arquitecto futurista: “Academias en las que los jóvenes tenían que masturbarse imitando modelos clásicos”; Le Corbusier: “Son funerarias; en sus frías estancias están sólo los muertos; la puerta se mantiene bien cerrada; nada del mundo exterior puede penetrar allí”⁹⁹.

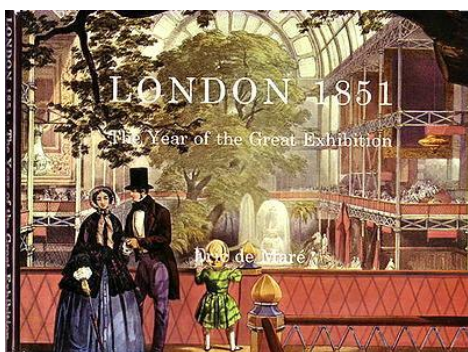
Como mencionamos anteriormente, bajo la influencia del Romanticismo surgieron en Alemania fuertes corrientes antiacademicistas, especialmente la de los Nazarenos. Los artistas tachaban a la academia de institución “decadente” o como “galliner”, y Friedrich Overbeck escribía que en las academias “...es reprimido todo sentimiento verdadero, todo pensamiento valioso”. A pesar de los intentos reformistas de las primeras décadas del siglo XIX¹⁰⁰ las academias siguieron siendo

⁹⁹ PEVSNER *Op. cit.* P. 161

¹⁰⁰ En Düsseldorf fueron orientadores Cornelius -director de la academia de Dusseldorf entre 1821 y 1825- y sobre todo, Schadow- profesor de la Academia de Bellas Artes

en general instituciones caracterizadas por el distanciamiento con respecto a la sociedad real y por su oposición a todo progreso. De forma creciente la crítica negativa hacia ellas se hacía cada vez más evidente y así Max Liebermann refiriéndose al desprestigio de la figura del académico opinaba: “En sí misma, la palabra “académico no es una palabra injuriosa... Pero paulatinamente se ha llegado a que un artista que se respete lo bastante no consienta en ser designado como académico... Hoy, académico es sinónimo de pedante”¹⁰¹.

Será Londres con la celebración de la Gran Exposición de 1851 el punto de partida de las academias y escuelas modernas. Estas exhibiciones



Cartel anunciador de la Exposición de Londres de 1851

eran ferias internacionales de comercio y ésta, en concreto, estuvo particularmente enfocada a la industria manufacturera, ya que uno de sus propósitos era exponer y mejorar las habilidades industriales y de manufactura, incluso se crearon museos para que la gente contemplara ejemplos de lo que se consideraba buena

artesanía (el Victoria and Albert Museum en Londres).

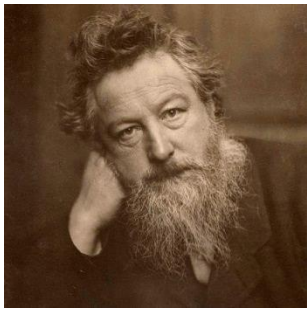
Los educadores comenzaron a pensar que lo que se necesitaba era un programa único de “bellas artes” y de “artes industriales”. Otros pensaban que los principios de las “bellas artes” eran primordiales, y que se necesitaba aplicar esos preceptos a las artes decorativas e industriales (de ahí el término “artes aplicadas”)¹⁰².

de Berlín y también director de la Dusseldorf donde promulgó los principios de los Nazarenos.

¹⁰¹ Considerado como líder del movimiento en Alemania impulsó el impresionismo y postimpresionismo francés, el futurismo y el expresionismo. En 1920 fue elegido presidente de la Academia de Berlín, hasta que en 1933 los nazis forzaron su dimisión.

¹⁰² PEVSNER, *Academies of Art*, 167-68. Sobre la historia de las Kunstgewerbeschule [escuelas de artes y oficios] ver también Stuart MacDonald, *History and Philosophy of*

La persona más influyente en este sentido durante el siglo XIX fue el polifacético William Morris. Defendió la unidad de las artes y las



William Morris

artesanías con la era preindustrial, especialmente, con la Edad Media, vinculándose artísticamente con el movimiento de los Prerrafaelitas. Su tienda, llamada *Morris, Marshall y Faulkner, Obreros del Arte en Pintura, Talla, Muebles y Metales*,

fundada en 1861, sólo producía objetos hechos a mano. Algunas escuelas siguieron a Morris y al movimiento *Arte y Artesanías (Arts and Crafts)*, cuya función era transmitir un conocimiento práctico de los materiales, los procesos manuales y la máquina y una variedad de objetivos para los futuros artistas-artesanos y diseñadores de objetos industriales. En 1881, Birmingham tenía una escuela de joyeros y plateros, y varias escuelas incorporaron a sus programas trabajos artesanales como impresión, orfebrería o bordado.¹⁰³ El problema que pronto se planteó en contra de las ideas de Morris, era que solo las clases económicamente pudientes podían adquirir objetos hechos a mano.

La Exposición de Londres de 1851 inspiró cierto número de publicaciones en torno a la pérdida de la tradición del taller, posiblemente la más interesante de ellas fuera la publicada en 1856 por el francés L. Laborde *De Unión des Arts et de l'Industrie* donde sugería soluciones para elevar las calidades estéticas de la industria francesa según los resultados negativos de la muestra de 1851 y



L. Laborde

Art Education (Londres, 1970). (El libro de MacDonald trata, principalmente, de la enseñanza artística en Gran Bretaña durante los siglos diecinueve y veinte)

¹⁰³ Ver R.F. Zeublin, "The Art Teachings of the Arts and Crafts Movement", *Chautauquan* 36 (1902): 282-84. Ver los informes sobre enseñanza en Breslau, Weimar y Leipzig en Pevsner, *Academies of Art*, 274-75.

que pensamos es interesante recoger la cita de Pevsner en la que Laborde plantea una reforma de estas enseñanzas artísticas en Francia:

“En primer lugar, el arte de las escuelas debería mejorar inmediatamente con la ayuda del gobierno. La manera de conseguir esto sería con edificios para escuelas mejores y más luminosas, con una utilización más libre de la decoración clásica, con mejores ejemplos, una vez más de la Antigüedad sobre todo, para que copiaran los niños, y sobre todo lecciones regulares de dibujo en todas sus formas. El dibujo debería aprenderse a la vez que la escritura. Laborde recomienda para los aprendices y trabajadores una enseñanza no muy diferente a la de los viejos gremios y talleres. Un joven de una fábrica hoy en día debería tener dos horas libres al día para una preparación vocacional. Deberían abrirse muchas más Écoles Supérieures para arte aplicado. París debería tener doce; cada una, de doce a veinticuatro estudiantes. Los estudiantes deberían llegar directamente de las escuelas elementales. Sólo los mejores entre esos miles de estudiantes deberían ser transferidos más tarde a las escuelas de arte. En estas serían esenciales los cursos del natural, mientras que en la École Supérieure parecerían bastantes superfluos. En las escuelas de arte los profesores deberían tener sus propios estudios, recibir buenos salarios y enseñar aproximadamente a la mitad de los estudiantes gratis. No debía de tolerarse una especialización excesiva. Los arquitectos deberían estar familiarizados con el dibujo del natural, los escultores deberían ser capaces de trabajar su propio mármol, etc. Además de mejorar las condiciones de trabajo, el Estado debería mejorar el gusto de la nación, escribe Laborde, encargando obras de arte, sacando publicaciones baratas, interesándose por el teatro, los espectáculos, etc., y también haciendo buenos edificios y sugerencias sobre arquitectura callejera, abriendo calles anchas y plazas, y

conservando los viejos monumentos. Se sugiere que sea una Direction Supérieure la que trate de cuestiones como ésta. Además de todo esto, el Estado debería mejorar el arte industrial de una forma más directa, instituyendo talleres modelos y fábricas modelo para estimular la producción nacional. Éstas no deberían limitar en absoluto el uso de la máquina, al contrario, Laborde es partidario de la máquina en tanto que puede crear ocio. En las fábricas se trabajará sólo seis horas al día, se dibujará dos y se dedicará una hora a un curso teórico. Nada de lo que se produzca en en estas fábricas debe venderse de forma habitual. Sus productos deberán ser adquiridos sólo por museos y edificios públicos, y deberán alcanzar la máxima categoría, que para Laborde quiere decir honestidad de materiales, modelos razonables, etc.,¹⁰⁴.

El desarrollo de las academias de arte en Europa a finales del siglo XIX se centró en la necesidad de reformar sus enseñanzas para adecuarlas a la demanda social existente. y así, para el director de los museos de Berlín, Wilhelm von Bode, la solución pasaba por lecciones perfeccionadas de dibujo en las escuelas, a las que seguirían cursos en escuelas preparatorias especiales de dibujo que ayudarían a los alumnos a decidirse bien hacia su ingreso en una escuela de arte o artesanía o bien a ingresar en una academia que, para él, debería ser exclusiva para una élite preparada. A pesar de todo, el divorcio entre oferta estatal y demanda artística social siguió dándose hasta tal punto que entre 1860 y 1890 no hubo, básicamente, nada nuevo en los programas de las escuelas de arte.

¹⁰⁴ PEVSNER. *Op. cit.* Págs. 167-168

En lo referente a las academias y escuelas privadas conviene señalar ejemplos como la *Académie Julian*, fundada en 1867 por el pintor Rodolphe Julian (1839-1907) en el nº 5 de la Rue Fontaine, pronto cambió su sede central a una de las galerías del Passage des Panoramas (1868). Otras sucursales de la academia estuvieron en la Rue du Dragon en Montmartre y en la Rue de

Berri, cercana a los Campos Elíseos. L'académie Julian se incorporó a la École Supérieure d'Arts Graphiques-Penninghen en 1968.



Academia Julian. Grupo de estudiantes en clase del natural. Finales siglo XIX

Entre su profesorado contaba con artistas reconocidos como Adolphe-William Bouguereau, Jean-Paul



Jean-Paul Laurens en la Academia Julián con sede en el Pasaje de los Panoramas. 1912

Laurens, Jules Lefebvre, o Tony Robert-Fleury. La calidad de sus enseñanzas hacía posible que sus alumnos pudieran optar al Premio de Roma que concedía la Escuela de Bellas Artes. En las últimas décadas del siglo XIX asistieron, además de los alumnos franceses,

bastantes extranjeros, sobre todo americanos; entre los europeos varios de los que luego formarían el Grupo de los *Nabis* como Sérusier, Bonnard o Vuillard, y los fauves Matisse y Derain.



Academie Julian.Paris Grupo de estudiantes femeninas. Finales siglo XIX

Uno de los mayores éxitos de la Academia Julián fue permitir la asistencia de mujeres, las que por entonces tenían vetado los estudios

en la Escuela de Bellas Artes por considerarse impropio de ellas dibujar y pintar modelos desnudos.

Paralelo al desarrollo de la Academia Julián fue también el de la *Académie Colarossi* en París, fundada por el escultor italiano Filippo Colarossi, ubicándose al comienzo en la Île de la Cité y trasladándose en 1870 a rue de la Grande-Chaumière. Se clausuró en la década de 1930. En



Academia Colarossi. París

las clases de dibujo de la tarde se realizaban ejercicios de tiempo cronometrado: un minuto, cinco minutos, veinte minutos, una hora, etc. con el fin de desarrollar diversas habilidades y destrezas.

Entre los alumnos ilustres que pasaron por sus aulas se pueden citar a: Camille Claudel, Paul Gauguin, George Grosz, Hans Hoffmann, Wilhelm Lehmbruck, Amedeo Modigliani o el español Anglada Camarasa. (Figs.119-132)

En los Estados Unidos floreció un tipo de educación de carácter más utilitarista, haciendo hincapié en el valor práctico de la visualización, de la caligrafía manual y de la precisión del dibujo. Aunque ese tipo de enseñanza se daba, principalmente, en los programas de primaria y secundaria, se trasladó a las escuelas de arte, donde se mezcló con las tendencias heredadas de Europa¹⁰⁵

¹⁰⁵ FOSTER WYGANT, *Art in American Schools in the Nineteenth Century* (Cincinnati, 1983), reproduce muchos libros de dibujo de la época. EFLAND, *A History of Art Education*, capítulos 3-6, sitúa estos desarrollos en contextos europeos.

I.7. EL SIGLO XX

I.7.1. INTRODUCCIÓN

El siglo XX, a diferencia de la centuria anterior, se va a caracterizar entre otras cosas, por la aceleración que alcanzan los procesos sociales, políticos, económicos, ideológicos y científicos. y se hace casi imposible asimilar los cambios que simultáneamente se producen y que, en cierto sentido, son los que darán lugar a las concepciones ideológicas actuales.

Los constantes avances científicos y tecnológicos, y las fuertes y continuas discusiones políticas a favor de la desaparición del poder autoritario en sus diferentes formas, contribuyeron a crear cierta atmósfera de intranquilidad perceptible a lo largo de un siglo XX escenario de dos guerras mundiales, de la conquista del espacio y del desarrollo de las telecomunicaciones, de la creación de armas nucleares, de la revolución en los transportes y los hallazgos médicos y farmacológicos etc., son solo algunos de los acontecimientos que definen el contexto del hombre contemporáneo.

I.7.2. El dibujo en el siglo XX

Todos estos procesos revolucionarios afectarán obviamente al ámbito artístico, manifestándose a través de una supuesta “definitiva ruptura con el pasado” y con sus convencionalismos, técnicas, temas y formas de representación de la realidad anteriores. Argán lo expresa así: “era la superación simultánea de lo «clásico» y lo «romántico» en cuanto poéticas encaminadas a mediatizar, condicionar y orientar la relación del artista con la realidad”.¹⁰⁶

Teniendo en cuenta como rasgos fundamentales esa aparente ruptura con el pasado y la simultaneidad de varios estilos, el arte del siglo XX parecía construirse sobre lo anticonvencional o sobre la transgresión de

¹⁰⁶ ARGÁN 1975: p. 87

las formas, a la vez que establecía como objetivo: "...liberar a la sensación visual de toda experiencia o noción adquirida y de toda actitud preconcebida que pudiera perjudicar su inmediatez, y a la operación pictórica de toda regla o hábito técnico que pudiera comprometer su rendimiento"¹⁰⁷.

En definitiva, la imagen deja de ser exclusivamente esa representación reconocible e identificable con la realidad externa, y pasa a convertirse en algo abstracto donde, en la mayoría de los casos, no se puede reconocer el sentimiento, la emoción, o el espíritu del autor, donde el interés se encuentra en la subjetividad de la experiencia individual. Tal vez, precisamente por esto, el dibujo tomará importancia como expresión más inmediata de ese sentimiento, emoción o idea.

A ello habría que añadir el hecho de que el dibujo se libera de las tradicionales discusiones teóricas sobre su esencia, su significado o el lugar que debiera ocupar en las artes plásticas y a cambio se le reconoce, como indica Maltese, "para la valoración global de la personalidad del artista, ya sea en relación con las obras realizadas en otras técnicas o como medio expresivo autónomo a veces más significativo"¹⁰⁸.

Da la impresión que el dibujo del siglo XX vuelve a sus raíces para convertirse en la representación gráfica de una imagen hecha a base de líneas, sólo que, en esta ocasión, esa imagen no se va a corresponder necesariamente con una realidad exterior, sino con la impresión o la experiencia que se tiene de ella. (Figs.133-140)

Si analizamos los textos de los artistas del XX que hablan sobre el dibujo, nos encontramos con puntos de vista más individualistas que intentan

¹⁰⁷ *Ibidem*: p. 87

¹⁰⁸ Maltese et al., 1985: p. 229

definir el dibujo de forma general, pero que, al observarlas con mayor detalle, se aprecia que son el resultado de experiencias creadoras personales¹⁰⁹.

Testimonio de lo anterior es la opinión de Fernand Léger (1881-1955) al expresar que: “si se miran los objetos en su ambiente, en su atmósfera real, no percibo línea alguna que limite las zonas de color; pero este aspecto pertenece al ámbito del realismo visual y no al moderno realismo de concepción. Pretender eliminar a priori una serie de medios de expresión como el trazo y la forma prescindiendo de su significación coloreada, supone una pretensión infantil, es retroceder”.¹¹⁰

De la misma manera se expresa Giorgio de Chirico (1888-1978), cuando defiende al dibujo como algo esencial en la creación artística: “El dibujo, el arte divino, base de toda construcción plástica, (...) el dibujo, digo, no volverá a estar de moda, como suelen decir los que hablan de acontecimientos artísticos, sino que volverá por una necesidad fatídica, como una condición sine qua non de buena creación”¹¹¹.



G. de Chirico. *Alegoría*
Dibujo lápiz 1917

Por su parte, Le Corbusier (1887-1965), insiste en las ventajas que aporta la práctica del dibujo:

“El dibujo permite transmitir íntegramente el pensamiento, sin el apoyo de explicaciones escritas o verbales. Ayuda al pensamiento a

¹⁰⁹ En este sentido las opiniones de Paul Klee sobre su trabajo, confirman, en cierta medida, la relación del dibujo de las vanguardias con el esquematismo y si se quiere el primitivismo del dibujo infantil. De esta manera Klee describe su trabajo así: “la fábula del infantilismo de mi dibujo debe de tener origen en producciones lineales en las que seguramente he intentado aliar la idea del objeto, un hombre, por ejemplo, con la pura presentación del elemento «línea»”. Paul Klee citado por Gómez Molina et al., 2003: p. 598.

¹¹⁰ Fernand Léger citado por Gómez Molina et al., 2003: p.597

¹¹¹ Giorgio de Chirico citado por Ibídem: p. 595

cristalizarse, a tomar cuerpo, a desarrollarse. Para el artista, el dibujo es la única posibilidad de entregarse, sin restricciones, a investigar el gusto, las expresiones de la belleza y la emoción. Para el artista el dibujo es el medio por el cual investiga, escruta, anota y clasifica; es el medio de servirse de aquello que desea observar y comprender, y luego traducir y expresar”¹¹².

Independientemente de las anteriores opiniones personales sobre el dibujo, las enseñanzas de las bellas artes, al final del siglo XIX se hallaban en una situación preocupante y en el caso de Alemania la pieza central de la enseñanza seguía siendo el dibujo de los modelos de yeso y del natural para pasar a los modelos griegos. Como anota Pevsner: “el perfil del típico académico de 1900 era un hombre cuyos ideales eran absolutamente opuestos a los de sus estudiantes, adheridos al Impresionismo o evolucionando hacia el Postimpresionismo, adecuadamente llamado Expresionismo en Alemania”¹¹³.

Entrado el siglo XX se comenzaron a esbozar unas primeras reformas escolares según los planteamientos de Van de Velde y Bode, siendo ejemplos de ellas las escuelas de Breslau, Hamburgo o de Weimar, mezcla de escuela de arte y la escuela de Arts and Crafts ideada por Velde, dando lugar a un nuevo concepto de las bellas artes y las artes aplicadas a la industria, diferente al concepto inglés que desde 1837 mantenía el esquema de academia dividido en dos secciones: forma y color haciendo corresponder cada una de ellas con el diseño y las bellas artes y que hacia 1900 finalizó siendo el resultado de dos líneas del Movimiento Arts and Crafts.

Entre 1918 y 1924 el resurgimiento de la academia de arte o más bien el intento de cierta unificación de la educación artística se logró

¹¹² Le Corbusier citado por Ibídem: p. 609

¹¹³ PEVSNER *Op. cit.* p. 182

especialmente en dos centros: Berlín donde, en 1918, Bruno Paul director de la *Kunstgewerbeschule* publica un escrito sobre la educación de los artistas en las escuelas estatales. En ella Paul incide en la importancia de la preparación de los futuros diseñadores y artistas-artesanos, así como la necesidad de estimular las bellas artes como motor de la evolución comercial y para ello establece un programa en el que sugiere una única preparación para los estudiantes de pintura, escultura o artes aplicadas -*Einheitskunstschule*- con la obligatoriedad de haber pasado antes un periodo de aprendizaje en una industria artesanal o en pequeños talleres. Posteriormente y durante un periodo de tres años pasaría por un *Kunstfachschule* con una enseñanza fundamentalmente práctica y durante este tiempo se valoraría si podía continuar en las clases de maestros para pintura, escultura, arquitectura o artes aplicadas. Paul comenzó como pintor pero acabó como diseñador y arquitecto, tal vez por esto sus escritos no tuvieron una buena acogida entre los pintores, ya que proclamaba la preparación artesanal y menospreciaba, en cierto modo, las bellas artes. En 1921 se consigue aplicar ese sistema híbrido editando un diploma obligatorio de la escuela industrial y un curso común para todos los estudiantes para poder acceder a la Escuela de Berlín. La antigua Escuela de Artes y Artesanías se rebautizó como Escuelas Estatales Unidas para Arte Libre y Aplicado, es decir Berlín consigue una escuela en la que los alumnos se preparaban a través de clases impartidas por personalidades de la pintura y la escultura moderna y los alumnos artesanos y diseñadores aprendían en talleres y laboratorios bien equipados.



Bruno Paul 1874 - 1968

El otro centro alemán fue Weimar, donde Walter Gropius, arquitecto vanguardista, fue nombrado director tanto de la escuela de arte como de

la escuela de arte y artesanía. Gropius las reorganizó en un sólo establecimiento llamado *Staatliches Bauhaus*.

i.7.3. La Bauhaus (1919-1933)

Las artes visuales en el siglo XX van tomar conciencia de sí mismas como nuevo lenguaje. El dibujo, la pintura y la escultura ya no tienen por qué responder a una visión imitativa de la realidad, sino más bien concentrarse en su propia expresividad, como le ocurriría también a la música o a la arquitectura. La experimentación con los elementos básicos del lenguaje plástico conllevará a un nuevo planteamiento artístico como sería la abstracción. A través de las producciones artísticas y de las actividades y textos pedagógicos de personalidades como Kandinsky, Itten, Kupka, Malévitch, Mondrian, etc. se definirá un nuevo sistema de formación del artista.



Los maestros de la Bauhaus en Dessau. Desde la izquierda: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl y Oskar Schlemmer.

En el primer tercio del siglo XX comienza a fraguarse una de las escuelas profesionales más renovadoras y más influyentes en el arte del siglo XX.

Prácticamente después de ella, no puede hablarse de ninguna academia específica de Bellas Artes exceptuando las enseñanzas regladas por las respectivas Universidades.



El sistema bauhausiano de formación artística establece que las artes visuales son esencialmente un lenguaje, cuyo vocabulario está compuesto por los elementos gráficos abstractos básicos (punto, línea, plano, textura, color), cuyas reglas sintácticas determinan cómo relacionar dos o más de estos elementos entre sí constituyendo un sistema más o menos completo de leyes compositivas. Consecuentemente este modelo considerará que hay un cuerpo de conocimientos básicos y fundamentales obligatorios para todos los estudiantes. En primer lugar hay que conocer y comprender cada uno de los elementos gráficos básicos; en segundo lugar hay que investigar sus leyes compositivas. El sistema puede ser desarrollado a través de materiales y procesos muy diferentes por lo que constituye el fundamento para cualquier obra profesional en el terreno del dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño gráfico, o el diseño industrial.

En la Bauhaus, los estudiantes pasaban por un programa de tres niveles¹¹⁴.

1º. Curso para aprendices. El curso de primer año o clase preparatoria con una duración, en los comienzos, de seis meses fue impartido en sus orígenes por Johannes Itten,¹¹⁵ quien dividió el curso en tres bloques:

¹¹⁴ Las palabras originales para estos tres niveles eran, respectivamente, *Vorkurs*, *Werklehre* y *Baulehre*.

- a. Entrenamiento de los sentidos. Los primeros ejercicios estaban pensados para entrenar los sentidos y la mano. (Algunas veces, Itten hacía que sus estudiantes se prepararan haciendo ejercicios especiales de respiración). Se les pedía a los estudiantes dibujar filas delgadas de líneas paralelas, páginas de círculos perfectos a mano alzada y espirales. Cada línea debía ser más oscura que la anterior, y luego un poco más clara, con lo que el papel se veía como si se hubiera ondulado. El objetivo era controlar la mano, el brazo y el ojo. La primera parte del curso de Itten también incluía dibujos que exigían exactitud a partir de modelos y el estudio de diferentes texturas y materiales.
- b. Entrenamiento de las emociones. Aquí se les ofrecía a los estudiantes temas emocionales (ira, pesar, dolor) o asuntos relacionados con las emociones (una tormenta, una guerra) y se les pedía que los representaran gráficamente. Algunas veces se requería una aproximación abstracta pero que incluía elementos realistas.
- c. Entrenamiento intelectual. El aspecto intelectual del arte se potenciaba mediante ejercicios de análisis de las pinturas de antiguos maestros, esquemas de color y oposiciones formales simples (luz/oscuridad, encima/debajo, movimiento/reposo). En este sentido, modelos vivos y abstracciones eran usados para enseñar el análisis del ritmo.

Los tres principios –entrenamiento para los sentidos, para las emociones y para la mente– en principio, se llevaban a la práctica

¹¹⁵ De 1919 a 1923 es el director del curso preliminar (Vorkurs). En 1923 lo sustituyó Moholy-Nagy y Albers enseñó desde el otoño de 1928 hasta 1933. En 1926 crea una escuela privada en Berlín con el nombre de *la Escuela Moderna de Arte*, cambiándole el nombre por *Escuela Itten* entre 1929 y 1934. Para un análisis de la enseñanza de Itten, ver Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus: The Ideals and Artistic Theories of Its Founding Years* (Urbana, Ill., 1971), 178; y Johannes Itten, *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*, traducción al inglés de John Mass (Nueva York, 1966).

como enseñanza bidimensional, pero, posteriormente se aplicaron a los objetos tridimensionales, incluyendo algún reciclaje de residuos que Itten llevaba al taller para evaluar la capacidad de los estudiantes para reproducir texturas y formas poco habituales. Esta parte final del curso introductorio de seis meses pretendía conducir al trabajo en taller de la siguiente etapa.

2º.- Curso para oficiales. Programa de tres años en el que los estudiantes se especializaban en un área de su elección (piedra y marfil, textiles, pintura mural, cerámica, vidrio y trabajo en madera, entre otros). Toda la Bauhaus estaba abierta a los estudiantes para que pudieran aprender nuevas disciplinas, pero se esperaba que permanecieran en un área y que fueran aprendices de dos maestros. Los estudiantes de la Bauhaus recibían formación en materiales, geometría, construcción, maquetación y algo de historia del arte.¹¹⁶ Al finalizar los tres años, los estudiantes se presentaban a un examen estándar en el ámbito del comercio municipal y obtenían su certificado de oficiales.

3º.- Curso para maestros. La certificación de oficiales les permitía acceder al tercer curso, y ser asistente en una estudio de arquitectura, o en hacer investigación posdoctoral en ciencias. Los graduados ayudaban en las comisiones de la Bauhaus y, algunas veces, trabajaban en industrias locales. Al final de este periodo se obtenía el título de maestro.

Cuando Walter Gropius fundó la Bauhaus, en 1919, ya pensó en las exigencias de la nueva sociedad y concibió unos talleres bajo la dirección de un «maestro de la forma» y a un Werkstattmeister a la espera de producir con ello «artistas-artesanos» que integraran los dos componentes de su formación. Con ello parece que Gropius pretendía dar un contenido técnico al “arte en general”. Lo que no pensó es que los

¹¹⁶ Ver CLARK POLING, *Kandinsky's Teaching at the Bauhaus: Color Theory and Analytical Drawing* (Nueva York, 1986)

arquitectos, los escultores y los pintores ya no podrían volver al trabajo manual, como creyó que debían hacer.

Las vanguardias contemporáneas, aun reconociéndose antiacadémicas, no quisieron prescindir del uso del cuerpo humano ni para sus reflexiones teóricas ni para su práctica artística. Como ejemplo de esta situación se tiene conocimiento de que en las enseñanzas de la Bauhaus, concretamente en el curso impartido por Schlemmer sobre dibujo de desnudo el programa era el siguiente:

“Obligatorio para el III semestre,. Facultativo para todos los estudiantes. Dos horas semanales.

Tema: dibujo a pulso de un modelo viviente, con poses breves (5 minutos) o largas (1-2 horas), o con una rápida sucesión de movimientos; lápiz negro o de color.

Método: los mismos estudiantes posarán como modelos, cosa que permitirá disponer de una gran variedad de constituciones físicas.



Clase de desnudo en la Bauhaus

El dibujo de desnudo se hará en el teatro o bien el aula de asambleas, en donde se podrá variar el ambiente (mediante escenografías, equipos, iluminación con reflectores, gramófono), en tanto que el aula escolar normal está desmantelada y sólo dispone de una iluminación monótona.

Cada pose del desnudo es analizada en la pizarra por el profesor, que considera los aspectos esenciales, los ejes principales y las curvas de

movimiento, la proporción, la estructura del esqueleto y la musculatura, la luz y las sombras”¹¹⁷.

Schlemmer. centró su docencia en el individuo aunque no en su representación naturalista; su didáctica tendía, según el propio Schlemmer, “a una cognición metafísica que ayudase a resolver cuestiones estéticas y éticas”¹¹⁸. Por otra parte, , en sus clases si se podía dibujar un modelo inerte fijo, concretamente un maniquí articulado de madera en lugar de una copia en yeso clásica. Pero como indica Adrián Carra “Todo sirve para aprender pero no todo enseña de manera igualmente exigente. Un buen montón de destrezas refinadas en la representación de la figura no se plantean en la representación de un maniquí. Un maniquí logra con fulminante éxito ahuyentar los fantasmas decimonónicos pero exige mucho menos al aprendiz de dibujante” ¹¹⁹.

Resumiendo, se podría concretar que el rasgo distintivo del proceso de aprendizaje del estudiante bauhaus era conseguir el objetivo fundamental de la máxima expresividad posible mediante la combinación de un vocabulario gráfico (elementos básicos del lenguaje visual) y la sintaxis visual o composición (combinación e interacción entre dos o más elementos gráficos elementales).

La importancia de la Bauhaus residió en la capacidad para reunir en una Escuela a algunos de los mayores artistas del siglo XX, que se hallaban en el mejor momento de su vida intelectual, lo suficientemente jóvenes como para a emplearse a fondo en tareas docentes, pero suficientemente maduros como para que el ambiente creativo de la

¹¹⁷ *Cursos figurativos obligatorios* (1928). Recogido en: Wingler, *La Bauhaus*, Barcelona, G. Gili, 1975. Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 256

¹¹⁸ WICK, Rainer. (1982) *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial. p.254. FIEDLER, J. y FEIERABEND, P. (1999) *Bauhaus*. Könenemann.

¹¹⁹ CARRA, Adrián “Algunas objeciones a la Bauhaus” en *Paperback nº 6*. 2009

Bauhaus les permitiera manifestar parte de sus creaciones superando los individualismos y eso fue posible gracias a la interacción de programas o de la competencia entre los talleres con el objetivo común del arte total.

Por otra parte, habría que subrayar el carácter internacional de sus enseñanzas pues, aunque su origen fuera alemán, allí enseñaron profesores de Alemania, Rusia, Suiza o Hungría, siendo por tanto precursora de una internacionalización educativa que se ha seguido desarrollando hasta la actualidad.

Finalmente, más que en un centro dedicado a la formación teórica de sus estudiantes, también fue precursora de lo que se suelen denominar centros I+3D (Investigación, Desarrollo, Docencia y Difusión), ya que, al ser nuevas bastantes de las técnicas utilizadas, la Escuela se convirtió en centro de Investigación y Desarrollo en directa relación con las empresas locales.

i.7.4. Escuelas de Arte post Bauhaus

Las escuelas de arte son muy lentas cuando se trata de asimilar los estilos contemporáneos. A finales de la década de 1930, la École des Beaux-Arts de París aún tenía tres departamentos (pintura, escultura y arquitectura), y en la Royal Academy de Londres se seguía enseñando un programa de cinco clases heredado del siglo anterior: la escuela antigua, escuela de pintura, dibujo con modelo, modelado en vivo y arquitectura. Para Pevsner las escuelas más progresistas eran la London Central School of Arts and Crafts, la Frank Lloyd Wright's Taliesin Fellowship y el Royal College de Londres – originalmente una escuela de artes industriales– y aun así la mayoría de ellas seguían planteamientos de finales del siglo diecinueve sobre la unificación de las artes y los oficios y la vuelta al sistema medieval de aprendices¹²⁰.

La enseñanza artística contemporánea se ha movido alejándose del modelo de la academia barroca y a la vez, este distanciamiento ha sido muy leve en cuanto a la influencia ejercida por la Bauhaus.

Tal como lo formulara Greenberg y Fried, el arte de vanguardia se convirtió en un ejercicio que solo hablaba de sí mismo, de sus reglas y procedimientos. Este hecho promovió un crecimiento técnico, pero su resultado más negativo fue el establecer un modelo que impulsaba a buscar la novedad a toda costa, esta novedad se convirtió en un valor ideológico más que en la resolución de un problema de lenguaje como acto de representación y significación. En este sentido, Thomas Lawson en su artículo “Última salida: La Pintura” del libro *Formalismo e Historicidad de Benjamin Buchloh* (1999) comenta cómo los objetivos de la modernidad se agotaron al abusar de las variables de la forma y del

¹²⁰ PEVSNER, *Academias de Arte*, 287-93

procedimiento, centrándose en la simple representación del impulso, y no en el desarrollo reflexivo de la imaginación.

Las escuelas de arte, en el sentido contemporáneo, comenzaron a surgir tras la Segunda Guerra Mundial,¹²¹ caracterizándose por la ausencia de casi cualquier limitación en el tipo de cursos que podían ser ofrecidos, y por el aumento importante en la libertad que los estudiantes tenían para escoger sus cursos. Durante la década de 1960 las restricciones, en este sentido, desaparecieron aún más eliminando, en no pocas ocasiones, requisitos como los cursos básicos o centrales.

Rápidamente se extendió la influencia de la Bauhaus por escuelas de arte y diseño norteamericanas y europeas (Alemania, Italia o Suiza). Una de ellas, la Escuela de Artes Aplicadas de Basilea de Suiza, fue centro de referencia a comienzos de los años 60 y gran parte de los 70 del siglo XX, cuyo metodología se enfrentaba a la enseñanza artística desde distintos aspectos orientados al diseño tales como el dibujo del natural, la perspectiva, la tipografía, el estudio de materiales, diseño textil, color o ejercicios de experimentación espacial. En sus cursos se pretendía crear una base sólida para el desarrollo profesional de su alumnado, sensibilizando la visión y buscando enriquecer el sentido de la forma, el ritmo o la abstracción.

¹²¹ Para material sobre la educación en Alemania, antes y después de la Segunda Guerra Mundial, "Art Education and Artists" en *Training in the Federal Republic of Germany*, eds. W. Von Busch y O. Akalin,(1985):1-99. También incluye información sobre el estado de la educación artística alemana en todos los niveles.

En las décadas de los sesenta y setenta, en Estados Unidos, se



A life class for adults at the Brooklyn Museum, under the auspice of the New York City WPA Art Project

reorganizaron muchas escuelas de arte cambiando o eliminado de sus cursos términos como “artes aplicadas”, pues sonaban anticuados, para reemplazarlos por otros más incluyentes o actuales como “comunicaciones” o “arte y tecnología”,¹²² y donde las escuelas tendían a favorecer la

independencia de los diferentes cursos o departamentos, dando como resultado un entorno de aprendizaje más abierto, en el cual los estudiantes podían manifestarse sobre lo que deseaban aprender y cuándo querían hacerlo.

Las universidades norteamericanas trabajan con departamentos de arte que imparten a la vez clases teóricas y talleres; hay escuelas e institutos que se dedican, preferentemente, a la impartición de talleres. Sin embargo, la tendencia es a un acercamiento de estos dos modelos educativos, con una importante carga de los estudios teóricos y culturales.



Gregg Kreutz (America 1947)
Sketch Class.

Por tanto, a partir del segundo tercio del siglo XX, las escuelas de arte se fundamentaron menos en un programa escolar y más alrededor de un

¹²² EDMUND BURKE FELDMAN, “Varieties of Art Curriculum”, *Journal of Art and Design Education* 1, n.1 (1982): 21-45, afirma que hay cuatro tipos de programas académicos: aquellos basados en la técnica, los basados en la psicología, en la antropología y los basados en la estética. BERNARD DUNSTAN, “A Course of Study”, *Artist* 95, n.º.1 (1980):10-13, opina que solo hay tres asignaturas legítimas en las escuelas de arte: técnica, dibujo de la naturaleza e historia del arte.

grupo de artistas interesados en impulsar o transformar la plástica de su entorno. Lo que se pretendía era estructurar un esquema interdisciplinario, que promoviera trabajar de manera conjunta. Tal es el caso del *Black Mountain College*, universidad fundada en 1933, cerca de Asheville (Carolina del Norte) por John Andrew Rice, Theodore Dreier y otros miembros de la facultad del Rollins College. Asimismo, las ideas de John Dewey también jugaron un papel importante en sus planteamientos. En 1941, la universidad se trasladó a sus propias instalaciones construidas junto al Lago Eden y permaneció allí hasta su clausura. No obstante, posteriormente, en los terrenos albergaron el Black Mountain Festival y el Lake Eden Arts Festival.

Se formación se fundamentaba en un nuevo sistema en el cual el estudio



Xanti Schawinsky enseña una clase de retratos

del arte se constituía en el núcleo formativo, combinando los principios de la Bauhaus alemana con la investigación interdisciplina

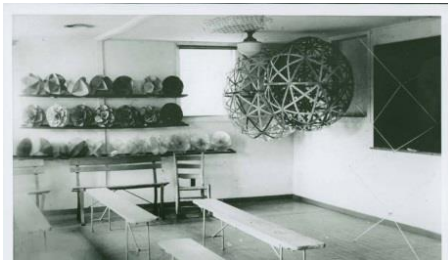
ria, la discusión y la experimentación y vino a

representar para el expresionismo abstracto algo parecido a lo que unos años antes en Europa había supuesto la



J. Albers en una clase de diseño de 3 D en Black Mountain College

Bauhaus. Black Mountain se creó como una universidad experimental, insuflando un espíritu colaborativo e informal que atrajo a diseñadores, poetas y artistas, ejerciendo muchos de ellos como profesores del propio College, y así podríamos destacar, entre otros, a Josef Albers, Eric Bentley, Alfred Kazin, John Cage, Harry Callahan, Merce Cunningham, Max Dehn, Willem de Kooning, Richard Buckminster Fuller, Walter



Buckminster Fuller Aula de arquitectura,
Black Mountain College. 1949

Gropius, Franz Kline, Jacob Lawrence, Richard Lippold, Charles Olson, Ben Shahn, Theodoros Stamos, Robert Rauschenberg o Robert Motherwell.

A pesar de la fama que alcanzó durante su existencia, la universidad fue clausurada 24 años después, en 1957, estableciendo los cimientos de una contra-cultura característica de la sociedad estadounidense en la década de 1960.

En Europa, la situación cambia: existen países que conservan el sistema tradicional de las academias (Italia y Alemania), más o menos revisado y actualizado. La enseñanza en un taller frente a un profesor especial continúa siendo la práctica general. Sin embargo, hay países donde el sistema departamental se ha impuesto como es el caso español. Francia e Inglaterra tienen ahora un sistema mixto con escuelas de artes herederas de las academias y algunos departamentos más bien especializados en la formación de profesores. Por todas partes, las escuelas están tratando de reformar sus planes de estudio en un doble sentido: adaptación a las nuevas condiciones pedagógicas del arte contemporáneo, y actualizarse a las novedades tecnológicas.

Todo esto, que se podría entender como una vuelta a la esencia de la expresión y a sus cualidades fundamentales; debería también representar una vuelta a los materiales e instrumentos propios del dibujo. Sin embargo, en el siglo XX, en su carácter de “todo es válido”, los medios y materiales se han diversificado exageradamente, tanto es así que, a lo largo de las tres últimas décadas del siglo, se ha llegado a

cuestionar y sustituirse, por ejemplo, los convencionalismos de herramientas como el lápiz, la pluma y el soporte bidimensional por cualquier material u objeto que dentro de un contexto determinado reproduzca un trazo o una línea.

No obstante, esto no quiere decir que el dibujo que entendemos como tradicional haya dejado de realizarse, pero sí que el estudiante de Bellas Artes o el propio artista tienen a su disposición un gran número de posibilidades expresivas debido a la industrialización, masificación y estandarización de los materiales, demostrando que el dibujo sigue siendo una originaria forma de expresión artística, capaz de, desarrollarse y adaptarse a lo largo del tiempo.

Así pues, el dibujo, además del lugar privilegiado que se le pueda conceder en el ámbito artístico como primera expresión de todas las Bellas Artes, tampoco debe olvidarse como la forma de expresión más inmediata y espontánea en cualquier actividad humana, especialmente del conocimiento.

APÉNDICE GRÁFICO I
LAS ACADEMIAS



1. Baccio Bandinelli *La Academia en casa del artista* Roma 1531



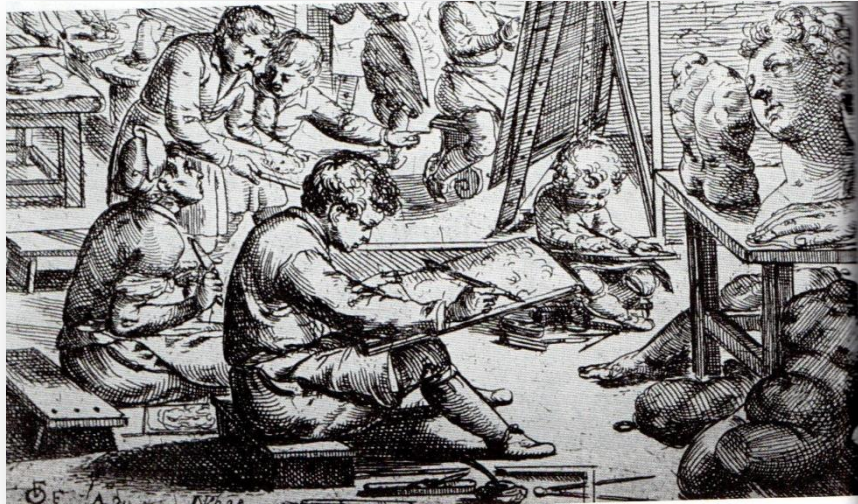
2. Enea Vico *Academia taller de Baccio Bandinelli*. 1550. Buril.



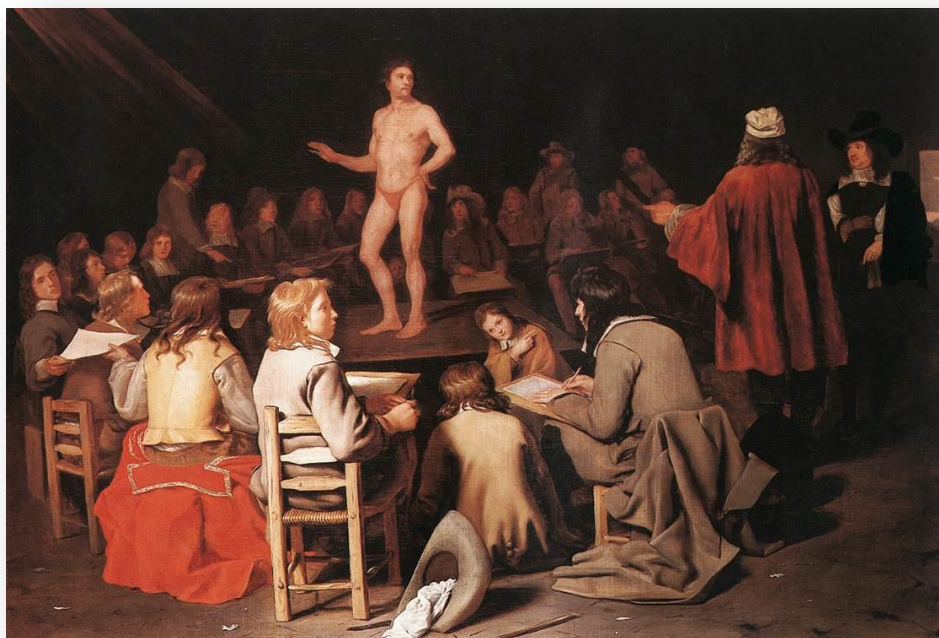
3. Cornelius Cort segun Jan van der Straet,
La practica de las Artes Visuales, o *La
Academia de Bellas Artes* 1578



4. Rómulo Cincinato (1540 -1597) *Apeles y sus
discipulos*. 2ª mitad Siglo XVI



5. Odoardo Fialetti. *Cartilla de dibujo* Venecia 1608



6. Sweerts, Michael *La Clase de Dibujo* 1656-58

MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO



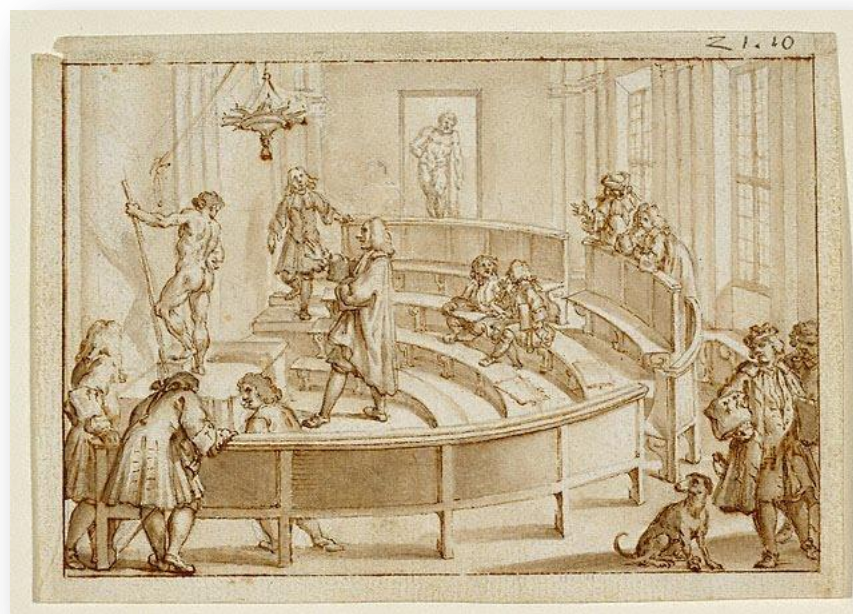
7. Carlo Maratta. *Academia de Pintura* Siglo XVII



8. Pierfrancesco. Alberti *Academia de Pintura en Roma* Principios siglo XVII



9. Giovani Angelo Canini *Accademia del desnudo* Britis Museum. Siglo XVII



10. *Accademia Clementina* Siglo XVIII con sede en el Palazzo Poggi Bologna. Reconocida por el estatuto del Papa Clemente XI en 1711



11. Miguel Ángel Houasse (Francés, 1680-1730) *Una Academia de Dibujo*. 1728 .Palacio Real de Madrid



12. Aert Schouman 1750 Simon Fokke 1751



13. Thomas Rowlandson (1756-1827) *Clase del Natural*



14. Johann Zoffany *La clase del natural en St Martin's Lane Academy*. 1761-62



15. Charles-Nicolas.Cochin *Academia Prix de expression*. 1761. Colección del Louvre,



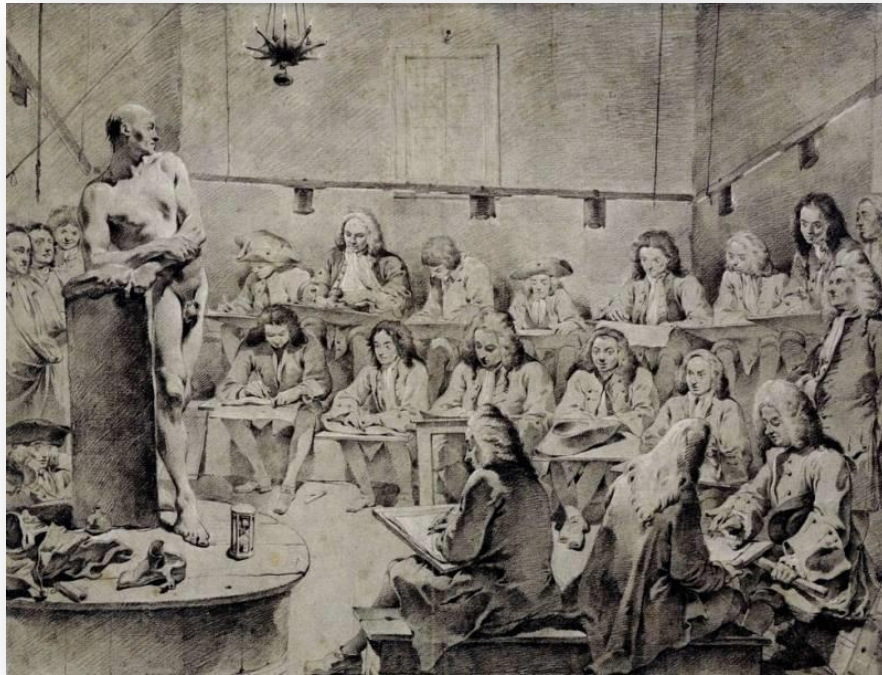
16. Charles-Nicolas Cochin, *Escuela de dibujo*, 1763. Tomado de Denis Diderot et al., *Encyclopédie* (París, 1751-57), v. "Dessein", pl. 1



17. Maella, Mariano Salvador (Atribuido a) *Academia*. 1768-1800 Colección de dibujos de Fernando VII. Real Biblioteca



18. Gabriel de Saint Aubin *Academie Royale* 1768



19. Giovanni Battista Tiepolo *Piazzetta's Academia*.
Artistas dibujando un desnudo. Siglo XVIII



20. Manuel Tramulles *El taller- Academia de los hermanos Tramulles*
Siglo XVIII



21. Johan Zoffany *Retratos de Académicos de la Royal Academy* 1771-72, The Royal Collection



22. Johann Zoffany (German, 1733-1810) *The Antique School of the Royal Academy at New Somerset House*. 1780-83



23. Johann Zoffany (German, 1733-1810) *Portrait of William Hunter, Teaching Anatomy at the Royal Academy of Art*. 1772 r



24. Martin Ferdinand Quadal *Clase del natural en la Academia de Viena*. Academy in the St. Anna Building. 1787 r.



25. Johann Günther Bornemann *En la Academia de Arte*. 1790 .



26. Auguste Antoine Masse (1795-1836) *El estudio de Baron Antoine-Jean Gros*. Musée Marmottan, Paris



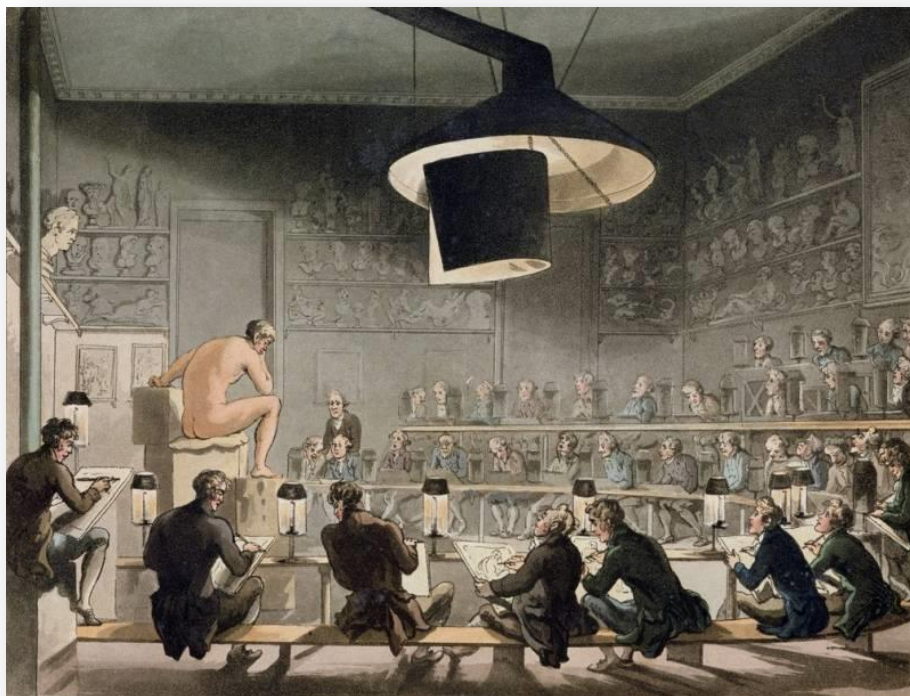
27. Adriaan de Lelie *De tekenzaal van de Maatschappij Felix Meritis te Amsterdam* 1801



28. Adriaan de Lelie *De beeldenzaal van de Maatschappij Felix Meritis te Amsterdam* 1806-1809



29. Jean-Henri Cless *El estudio de Jacques-Louis David*. 1804
Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, Paris



30. Thomas Rowlandson. *Dibujo del natural* Royal Academy. 1808-1810



31. Christian August Lorentzen *Clase con modelo en la Model Class at the Copenhagen Academy of Arts*. 1824 r.



32. Wilhelm Bendz. *Clase del natural en la Academia de Model* Copenhagen Academy. 1826



33. Antoine Jean Bail *L'atelier de dessin à l'Ecole des Beaux-Arts*. 1855 r. Musée Gadagne, Lyon, France



34. A. Bianchini *Semana de Pasión en las Escuelas de bellas artes en Roma* *Painting a Crucifixion from Life*



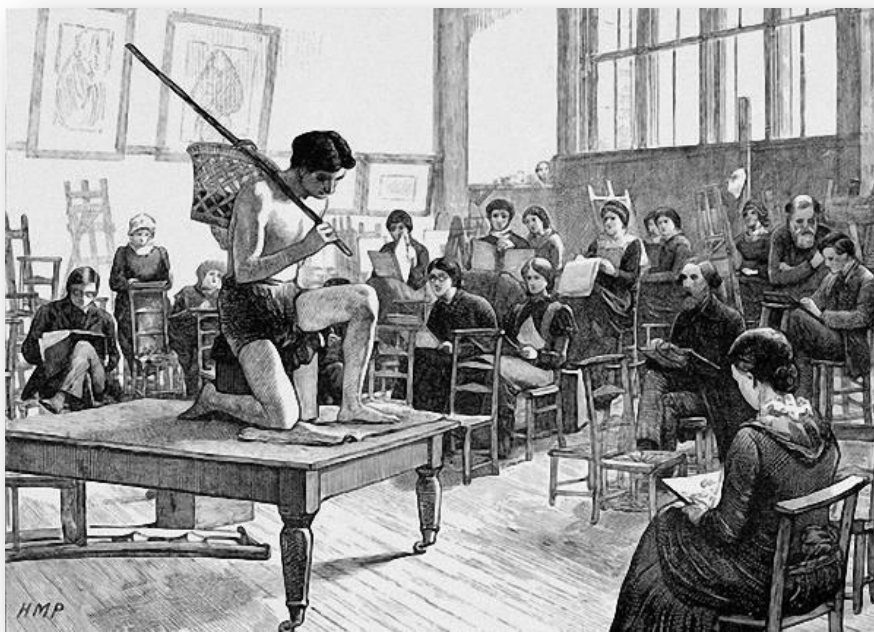
35. Giacomo Favretto (Italian, 1849–1887) *Escuela de Pintura*.



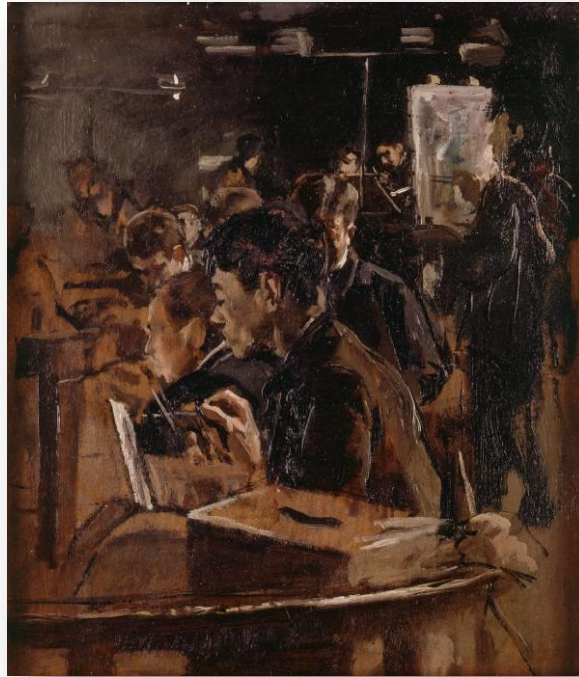
36. Walter M. Dunk American, 1855 *Hombres en clase del natural*
Illustration for William C Brownell *The Art Schools of Philadelphia* 1879



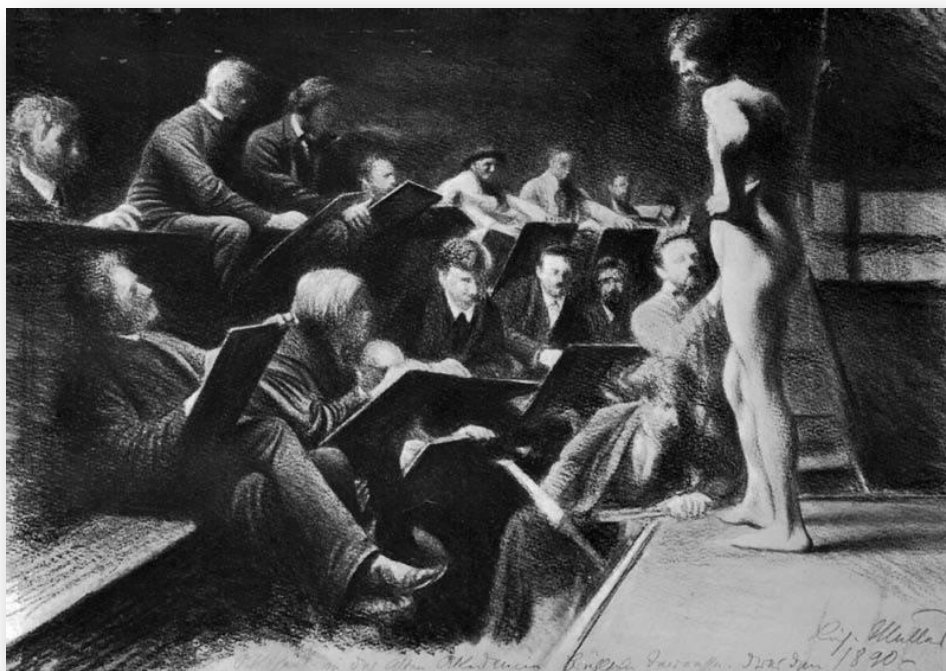
37. Johan Rohde From the Tuxen School at Halmtorvet.1883.



38. Slade Life Class. Man with Long Pole and Basket from The Magazine of Art 1883 r. Victoria and Albert Museum, London



39. Ignacio Pinazo Camarlench (ESpaña, 1849-1916) *Clase de dibujo*



40. Richard Müller (German, 1874-1954) *Die Akademie in Dresden*. 1890 r.



41. George Bellows *The Life Class*. 1917



42. Dibujo del maniquí en La Bauhaus. Años 20



43. Dibujo de desnudo en La Bauhaus Años 20



44. Clase de pintura en la Academia de Arte de San Fernando entre 1910 y 1936



45. Archives of American Art *Alife class for adults at the Brooklyn Museum, under the auspice of the New York City WPA Art Project*



46. Gregg Kreutz (America, 1947) *Sketch Class*.



47. Jack Noel Kilgour (Australian, 1900-1987) *Evening Class*.



48. Peter Greenham *Clase del natural*. 1979

APÉNCIDE GRÁFICO II

**SELECCIÓN CRONOLÓGICA DE OBRAS DE ARTISTAS EUROPEOS
FRENTE AL DIBUJO DE MODELOS ESCULTÓRICOS Y HUMANOS**

FRA ANGÉLICO (1390–1455)



49. *El Rey David*, c. 1430 British Museum, Londres



50. *Institución de la Eucaristía* 1446

L.SIGNORELLI ¿1445? – 1523)

SANDRO BOTICELLI (1445 – 1510)



51. *Los seis gigantes desnudos en torno al pozo*, Divina Comedia, Infierno, Canto XXXI, Gabinete de dibujos, Berlín.



52. *Hércules y Anteo* 1513 Biblioteca Real Windsor

DOMENICO GHIRLANDAIO (1449-1494)



53. David



54. Estudio 1486

LEONARDO DA VINCI (1452-1519)



55. Estudio del David de Miguel Angel.
1515

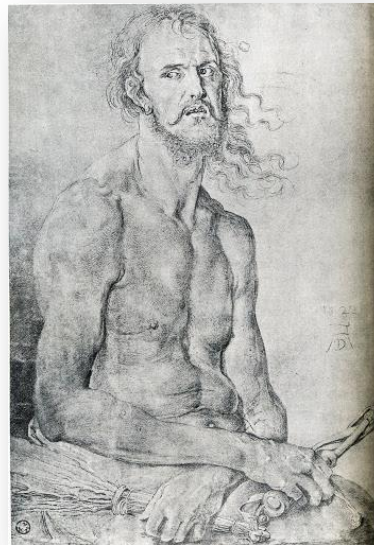


56. Virgen y el Niño con Santa Ana y el
joven San Juan

ALBERTO DURERO (1471-1528)



57. Estudio de manos 1506



58. Hombre con flagelo.
Autorretrato 1522

MIGUEL ÁNGEL (1475-1564)

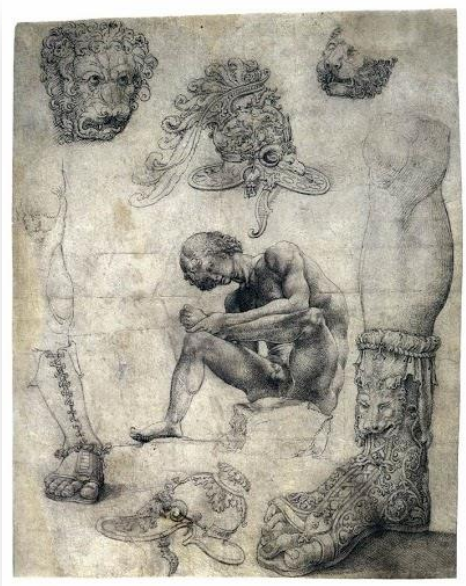


59. Desnudo masculino de
espaldas



60. Estudio de figura desnuda

JAN GOSSAERT (1478 -1532)



61. Niño Espinario



62. Hércules Boario 1509

RAFAEL SANZIO (1483-1520)

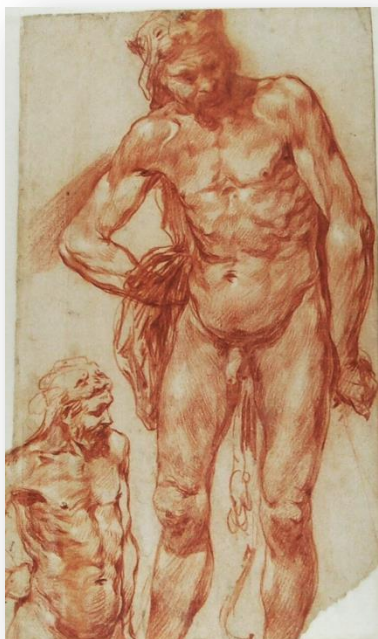


63. Caballo del Monte Cavallo en Roma
1515



64. Estudio para los frescos del Vaticano. 1515

ANDREA DEL SARTO (1486-1531)



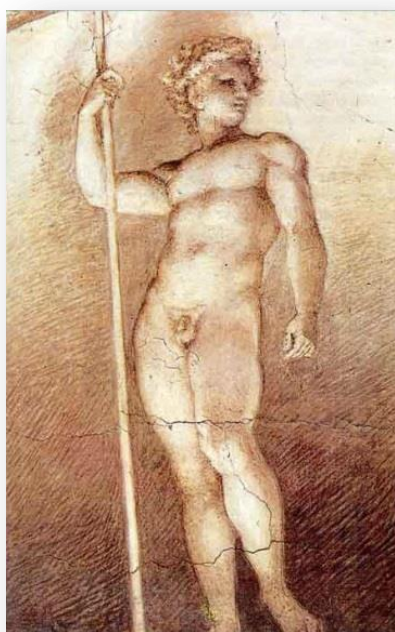
65. Estudio para Hércules



66. Cabeza masculina

CORREGGIO (1489-1534)

)



67. Personaje mitológico 1519



68. Eva. Museo del Louvre

TIZIANO VECELLIO (1490- 1576)



69. Estudio de figura masculina recostada



70. San Sebastian 1520

BACCIO BANDINELLI (1493-1560)



71. Torso de Laocöon



72. Desnudo masculino
¿Hércules?

GIULIO ROMANO (1499-1546)



73. La Justicia



74. Personaje mitológico

BENVENUTO CELLINI (1500-1571)



75. Esudios de ojos, boca, pie y oreja



76. National Gallery of Art, Sátiro

BRONZINO (1503-1572)



77. Hombre de espaldas



78. Estudio del natural

VASARI (1511-1574)



79. San Lucas pintando a la Virgen

TINTORETTO (1518- 1594)



80. A partir de Miguel Ángel *El Día* 1550



81. Estudio de desnudo masculino

LUCA CAMBIASO (1527-1585)



82. Boceto para composición



83. Boceto para el *Bautismo de Cristo*

TADEO ZUCCARI (1529-1566)



84. *Hombre desnudo*, Metropolitan Museum of Arte

FEDERICO ZUCARI (1542-1609)



85. *Retrato de hombre*

CARRACI, Ludovico (1555-1619)



86. *Estudio para personaje religioso*



87. *Estudio de niño dormido*

CARRACI, Aníbal (1560-1609)



88. *Ariadna dormida*



89. *Academia*

CARRACI, Agostino (1567-1602)



90. *Escena mitológica*



91. *Figura de prelado*

GUIDO RENI (1575 1642)

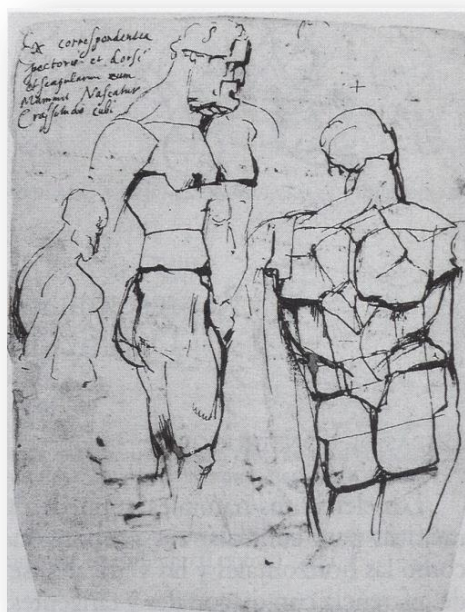


92. Dibujo para Torso de *Hercules on the Pyre*



93. *Hercules on the Pyre*, 1617

RUBENS (1577-1640)



94. *Hércules Farnese*



95. Estudio para *Hércules*

JOSÉ DE RIBERA (1591-1652)



97. San Sebastián. 1620

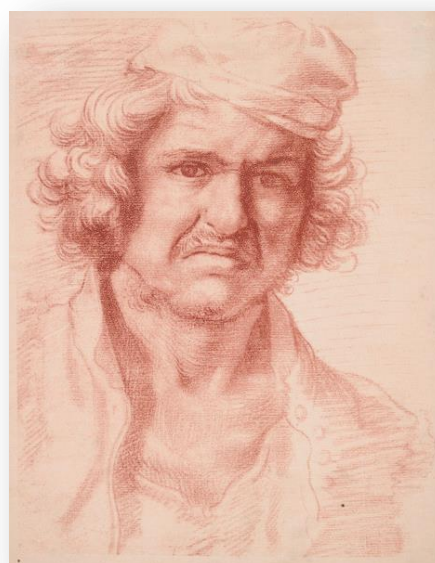


98. Cabeza de guerrero. 1610

NICOLAS POUSSIN (1594 - 1665)



99. Hipnos y Thanato

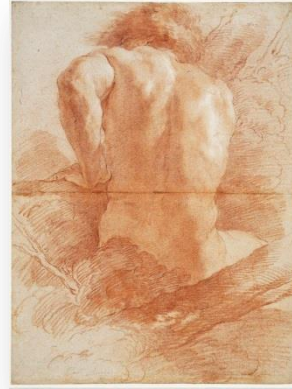


100. Autorretrato

BERNINI (1598-1680)



101. Torso del Laocoonte



102. Desnudo masculino de espaldas

REMBRANDT (1606-1669)



101 bis. Figura dormida



102.bis. Desnudo femenino recostado

CHARLES LE BRUN (1619 - 1690)



103. La Ira



104. Academia

TIEPOLO (1696-1770)



105. Hércules



106. El tiempo descubre la verdad

BOUCHER (1703-1770)



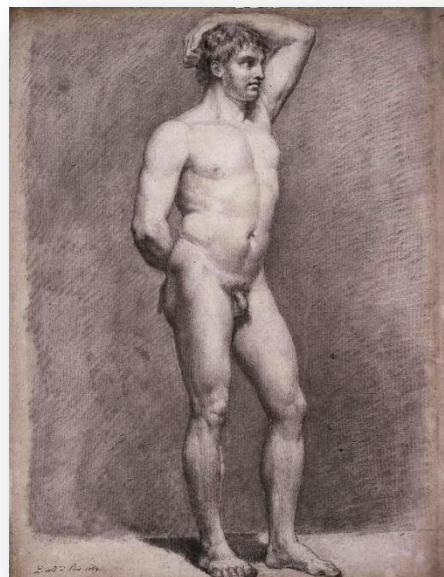
107. Desnudo femenino dormido



JAKUES LOUIS DAVID (1748 – 1825)

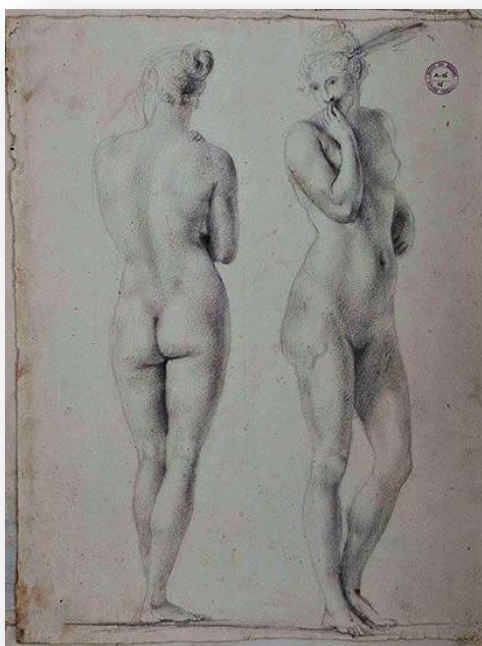


109. Menelao y Patroclo h 1775-80
Museo Greuze

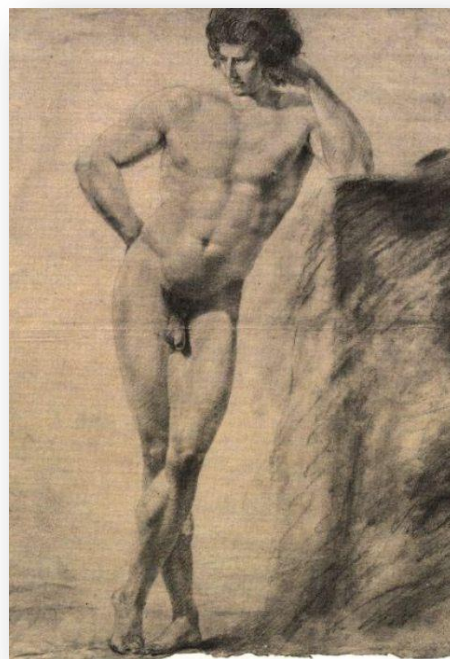


110. Academia 1764

CANOVA, Antonio (1757- 1822)



111. Doble figura femenina



112. Academia

W. TURNER (1775 - 1851)



113. Torso Belvedere

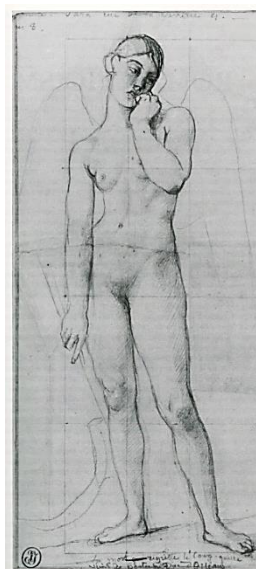


114. Academia del natural

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (1780 - 1867)



115. Estudio del El Laocoonte



116. Figura femenina de frente. 1867

DELACROIX, Eugene (1798-1863)

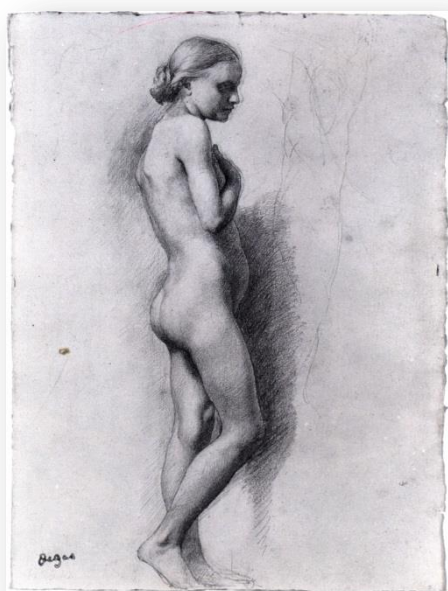


117. Torso Belvedere

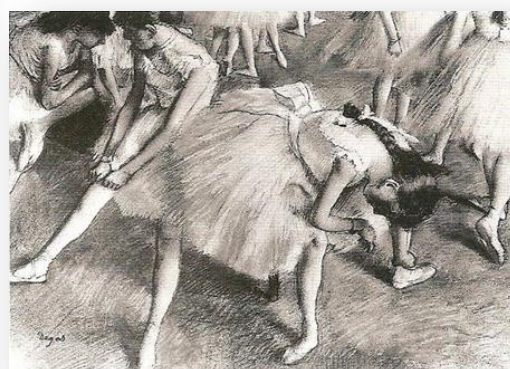


118. Academia del natural

EDGAR DEGAS (1834 1917)

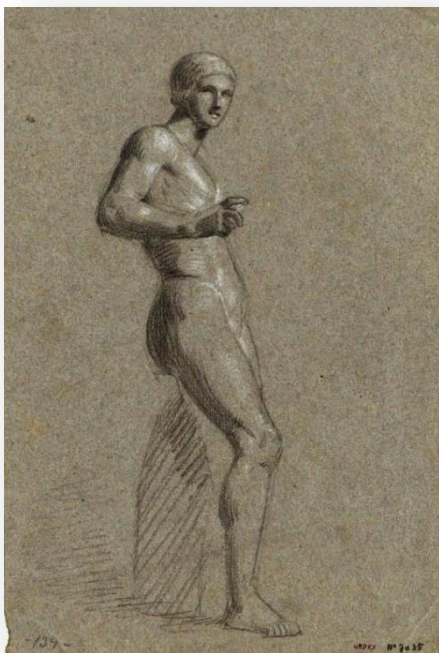


119. Academia del natural

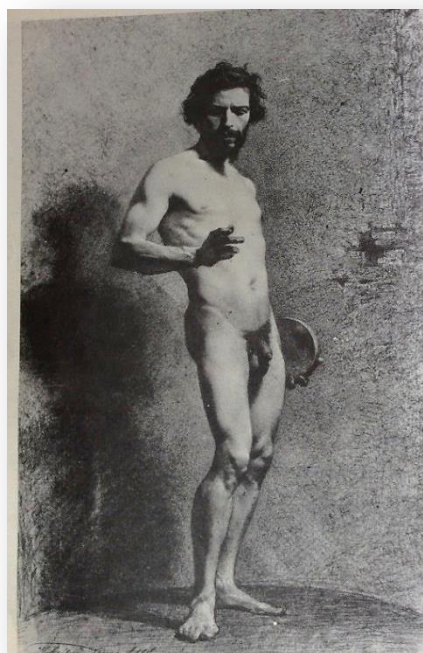


120. Esperando la Cue Boceto para bailarinas

MARIANO FOTUNY (1838 -1874)



121 Discóbolo

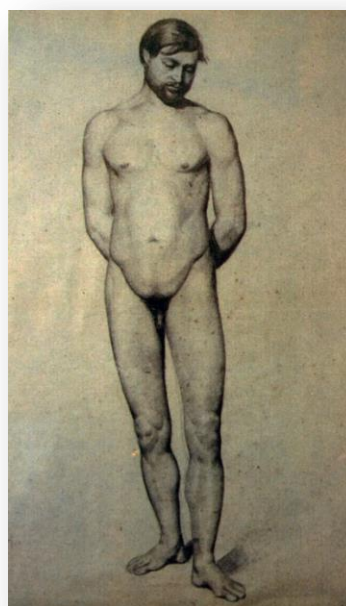


122. Academia del natural

PAUL CEZANNE (1839 -1906)



123. A partir de Miguel Ángel. Esclavo

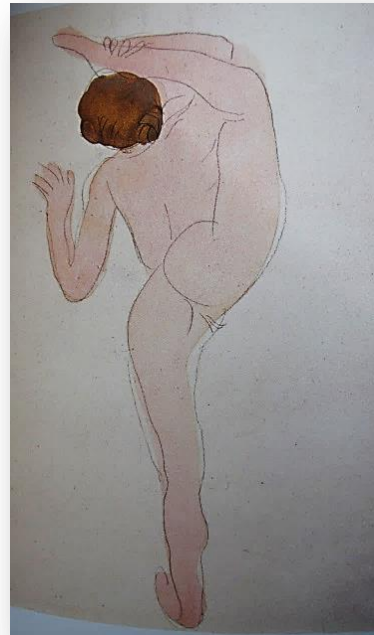


124. Academia del natural

RODIN (1840 1917)



125. Academia 1854-57

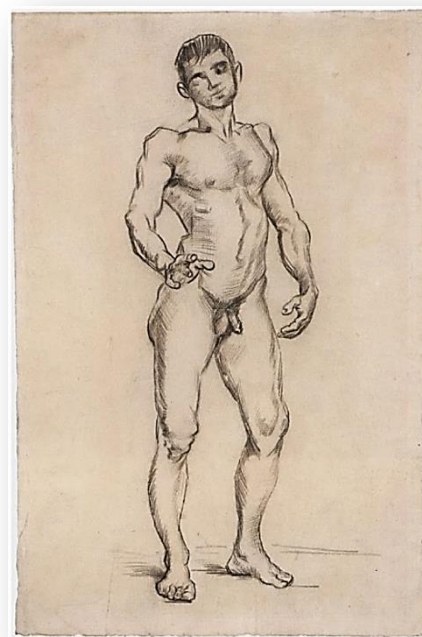


126. Desnudo femenino

VAN GOGH (1853-1890)



127. Discóbolo 1886 Museo Van Gogh

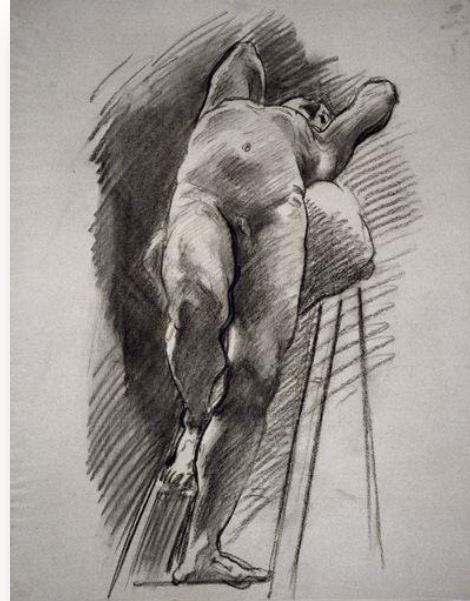


128. Hombre desnudo de pie 1886-87

JOHN SINGER SARGENT (1856 –1925)

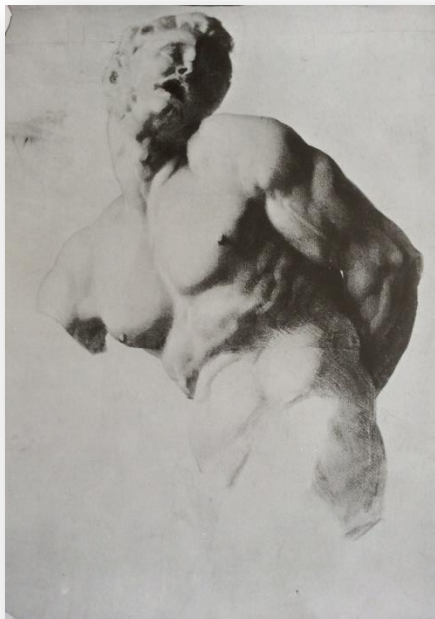


126. A partir de Miguel Angel. *La noche* 1872-74



127. *Estudio de desnudo masculino*

GEORGE SEURAT (1859 –1891)



129. Cópia de *Milón de Crotona* de Pouget 1877-79



130. *Woman Seated by an Easel*

TOULOUSSE LAUTREC (1864 -1901)



131. *Woman Standing in Semi Profile* 1883

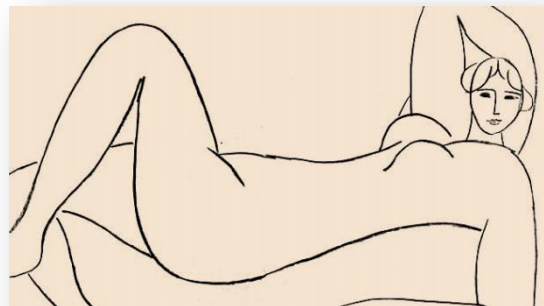


132. *Yvette Guilbert* 1893
Museo Thyssen-Bornemisza

MATISSE (1869- 1954)



133, *Retrato de muje*

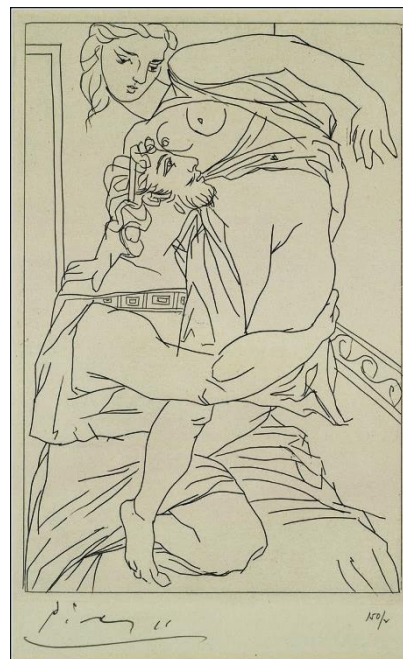


134. *Desnudo tumbado*

PABLO PICASSO (1881-1973)



135. Dibujo del yeso 1895



136. Escena mitológica

ALBERTO GIACOMETTI (1901 - 1966)



137. Laocoonte



138. Desnudo femenino

LUCIEN FREUD (1922 – 2011)



139. Autorretrato 1948

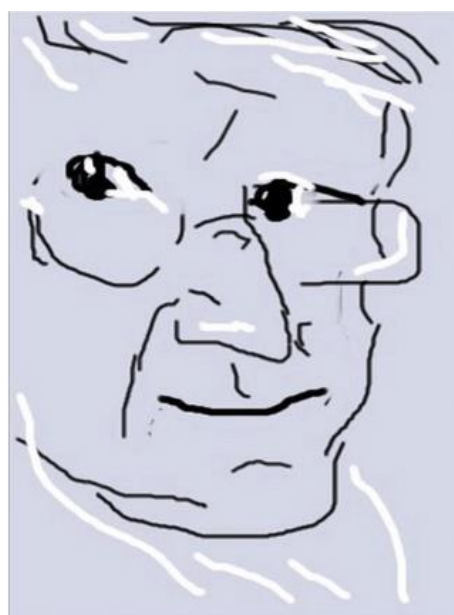


142. *Mujer con un brazotatuado*, 1996

DAVID HOCKNEY 1937



141. Autorretrato con Picasso 1973



140. *iPhone*. 2009

CAPÍTULO II

LOS MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO ARTÍSTICO EN ESPAÑA

II.1. INTRODUCCIÓN

En España el dibujo y su enseñanza, en general, se entendió mucho más como un medio que como un fin. Es decir, más como el aprendizaje de una técnica o como una actividad manual para adquirir una destreza que como solución de un problema teórico que condujera a establecer un concepto de belleza ideal a través de una actividad intelectual.

El dibujo español se mueve en una dirección donde los resultados no surgen de una formación continuada y reflexionada, sino de la preferencia por la realidad cotidiana y/o por un trazado más o menos aparatoso o teatral. Un dibujo en el que, en la mayoría de los casos, predominará siempre el sentido de lo que se trasladará posteriormente a otra materia o soporte definitivos, rechazando el dibujo previo una vez que su función provisional e intermedia ha finalizado. Por tanto, como indica Pérez Sánchez, no se podrá observar, la disciplina formal del dibujo florentino, la complejidad del clasicismo romano o francés, o la potente objetividad alemana¹²³.

En este sentido, y en general, es significativo el escaso número de dibujos que se conservan concebidos y realizados como obras independientes y definitivas; realizaciones donde, por otra parte, se pone de manifiesto que los dibujantes españoles no poseen esa habilidad italiana basada, por una parte en el conocimiento de la antigüedad clásica, y por otra en unos sistemas de aprendizaje diferentes y más exigentes en cuanto a su consideración como proceso intelectual.

¹²³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Ed. Cátedra. 1986. Págs. 15-17

II.2.La Edad Media

Como se ha señalado anteriormente, el denominado “*dolce stile*” italiano de fines del siglo XIV, puede considerarse como momento inicial para la comprensión del dibujo en el sentido habitual y moderno de la palabra, pero no sería hasta el siglo XV cuando se podría hablar, sin ambigüedades, del término “dibujo” y aun así, en este periodo son muy escasas las muestras de un dibujo autónomo y la mayoría de ellos aparecen como apoyo a un texto escrito.

A pesar de ello, algunos ejemplos conservados dan a entender la utilización de un dibujo de carácter proyectual en determinados oficios.

El aprendizaje estaba basado en la imitación: se aprendía copiando. El ejemplo del maestro demostrado en la práctica constituía el objetivo al que el aprendiz debería aspirar. Hasta el siglo XV italiano, ningún artista/artesano consideraba el dibujo como expresión final dentro del desarrollo de su trabajo. En este sentido, por ejemplo, los únicos escultores medievales que “dibujaban” eran aquellos que trabajaban también en profesiones donde representar algo bidimensionalmente era absolutamente necesario, como era el caso de los grabadores. Oficio donde las operaciones del dibujo eran distintas del medio material donde se registraban o anotaban. Por tanto, la mayor parte de los escultores medievales, cuando querían obtener un dibujo de un determinado proyecto, lo encargarían a un dibujante para que lo ejecutase. Pero, incluso para estos, el uso que hacían del dibujo cumplía la función de posibilitar el traslado y la permanencia de una imagen en otro material de reproducción.

El aprendizaje de los discípulos en el taller se basaba en el estudio y la copia repetitiva de los dibujos del propio maestro o de otros, con lo cual,

casi nunca, se convertían en posible modelos para nuevas composiciones.

Se puede concluir, por tanto, que la práctica poco frecuente del dibujo justificaría la continuidad gremial de técnicas locales y conjuntos de dibujos en los que es prácticamente imposible reconocer características atribuibles a un maestro, a un taller determinado o a un modelo de enseñanza concreto.

II.3. El siglo XVI

En el siglo XVI, quizá sea el andaluz Pablo de Céspedes, (c. 1538-1608), quien mejor representa la teoría del dibujo iniciada por el italiano Zuccaro, aunque modificándola hacia un punto de vista más naturalista, tendente hacia la visión de Vasari, y en la tradicional polémica dibujo-color se decanta hacia el dibujo, recomendando su práctica diaria y no querer ir demasiado deprisa en su aprendizaje, consejo que deja entrever su lectura de los modelos italianos. Su preferencia por la función esencialmente práctica del diseño queda reflejada de forma evidente cuando, por ejemplo, menciona el uso de la cuadrícula para trasladar el dibujo al formato y soporte definitivos. A finales del siglo XVI escribe:

“Primero romperás lo menos duro desta arte poco a poco conquistando, procura un orden por el cual seguro por sus términos vaya caminando.;

comienzo de un perfil sencillo y puro por los ojos y partes figurando la faz, ni me desplugo de este modo a un tiempo linear el cuerpo todo”.

“Un día y otro dia, y el continuo trabajo hace práctico y despierto y después que tendrás seguro el tino con el estilo firme y pulso cierto.”

“Busca en el natural y (si supieres buscarlo) hallarás quanto buscares; No te canse mirarlo, y lo que vieres conserva en los diseños que sacares”.¹²⁴



F. Pacheco. *Pablo de Céspedes*.
h. 1600

Por tanto, en el ámbito peninsular, lo bello de la naturaleza y la clásica disputa dibujo-color, comenzada en Italia y continuada en Francia, se

¹²⁴. Pablo de Céspedes, el racionero de la Catedral de Córdoba, en cuya obra teórica destaca el *Poema de la Pintura*, escrito en la transición al s. XVII y publicado por primera vez por Pacheco en su *Arte de la Pintura*. Ver también Ceán Bermúdez, *Diccionario*, 1800. V. Pág.342

verá reducida a hacer hincapié en el uso específicamente práctico del dibujo, algo que, como ya se indicó anteriormente, se consideraría un paso intermedio para una obra pictórica posterior pero no como obra definitiva en sí misma.



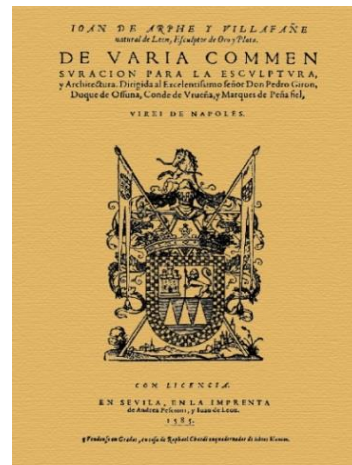
Alonso Berruguete *Estudio de cuerpos masculinos*. Museo del Louvre. París

A partir de los escasos dibujos y textos conservados puede afirmarse que los artistas españoles de este periodo no se diferenciaron tanto de los artistas europeos en lo referente a las técnicas y su enseñanza, ya que, por una parte, la estancia italiana de pintores y escultores españoles como Gaspar Becerra o Alonso Berruguete hicieron posible que, a su regreso, incorporaran al panorama nacional nuevos métodos y materiales como fueron el uso de la sanguina, el lápiz negro, la aguada, o también la práctica de dibujos a tinta ejecutados a pluma de tradición norteamericana. Y en segundo lugar, el hecho de que a finales del siglo XVI la presencia de artistas italianos, participando en las obras del monasterio de El Escorial, hizo posible que la influencia del dibujo italiano se asentara definitivamente en nuestro país.

En cuanto al aspecto teórico de la enseñanza artística habría que comentar que el intento por desprenderse de la dependencia organizativa del taller medieval se llevó a cabo mediante la incorporación de cierto tono científico matemático con obras como *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo en 1526 para el ámbito arquitectónico, o la *Varia*



Medidas del Romano Diego de Sagredo. 1526



Varia Commensuración para la Escultura y Architectura del orfebre Juan de Arfe y Villafañe en 1585

Commensuración para la Escultura y Architectura del orfebre Juan de Arfe y Villafañe en 1585, obra que se convertiría en un clásico de las bibliotecas de los pintores por su interesante información sobre las proporciones humanas y otras reglas para el dibujo y la pintura.

El dibujo y su aprendizaje responden, por tanto, a la tradición anterior de un modelo basado en una enseñanza transmitida a los aprendices de una forma directa en el taller.

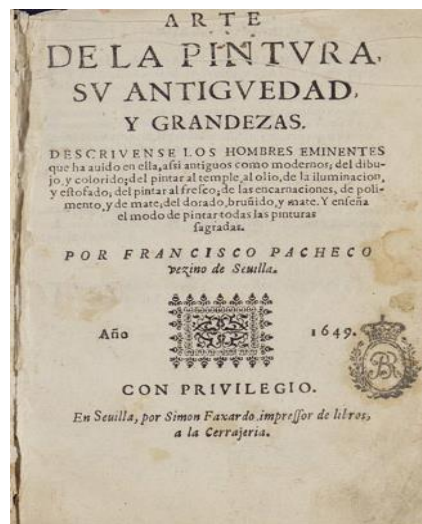
II.4. EL SIGLO XVII

II.4.1. Cambio en el concepto de dibujo

La importancia que el dibujo a niveles teóricos adquiere en esta centuria se observa a través de testimonios de pintores tratadistas como Francisco Pacheco, Vicente Carducho, Jusepe Martínez o Antonio Palomino entre otros. Opiniones que, aunque de forma resumida, creemos necesario exponer, para entender ese giro que se produce en el concepto de dibujo hacia planteamientos más prácticos y utilitarios.

Francisco Pacheco (1564-1654) en su *Tratado de la Pintura* de 1649 afirma que “el dibujo no es la materia, sino la forma sustancial de la pintura, por lo que los pintores si no tienen debuxo, no tienen la forma de pintura”¹²⁵.

A nivel teórico Pacheco recoge elementos de los textos de Alberti, Vasari, Dolce, Lomazzo, Zuccari, e incluso de Leonardo. Sin embargo sus escritos, en ocasiones, entran en contradicción pues unas veces considera al dibujo “donde se enriquecen casi



todas las artes y ejercicios convenientes al uso de los hombres y principalmente la escultura, arquitectura, bordadura,...” y otras lo considera parte de la pintura, siguiendo las ideas de Alberti y Leonardo. En este último sentido, para el pintor y tratadista sevillano, los dibujos son absolutamente necesarios para “la execución de lo que se ofrece pintar”, rechazando de este modo la pintura directa del natural sin estudios previos de aquellos que realizan lo “pensado en el lienzo o tabla

¹²⁵ Francisco Pacheco citado por Checa C., y Morán t. 1989: p. 96

sin más prevención”¹²⁶. Para él, una buena obra pictórica requiere de una



Francisco Pacheco: *Torso de escultura*. 1595. Biblioteca Nacional

serie de pasos previos consistentes en la ejecución de diversos tipos de dibujo como eran los que denominaba “rasguños o primeros “intentos”, dibujos y cartones” sobre los que comenta:

“...Lo cierto es que el hacer rasguños, dibuxos y cartones, derechamente pertenece a los pintores que están en el tercer grado y último de la pintura, porque estos están más obligados a hacer cosas nuevas, apartándose en cuanto pudieren de no encontrarse con nada de lo hecho...y

así, pidiéndoles una figura, o una historia antigua o moderna, procuran enterarse de cómo se ha de pintar o por información de sabios o por lección de libros y en su idea fabrican un todo; y en papeles, con carbón, con lápiz, con pluma, hacen los primeros intentos, los movimientos, los semblantes y acciones pertenecientes a la vida de aquella pintura que se les pide y de tres o cuatro intentos eligen o por su parecer o de los doctos, el que deban seguir o poner en limpio”¹²⁷.

Por otra parte, es significativa la importancia que Pacheco concede al uso de modelos de barro o cera para estudiar en ellos los efectos de las sombras, así como el uso de maniqués para el estudio de las telas o drapeado.

En cuanto al modelo vivo o estudio del natural el tratadista sevillano aconsejaba:

¹²⁶ PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla 1622 y publicado en 1649. Ediciones Leda. Barcelona, 1982 pág. 93

¹²⁷ *Ídem*

“Del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiere menester, de mujeres honestas que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampas y de mano de modelos y estatuas antiguas y modernas y de los excelentes perfiles de Alberto Durero, de manera que eligiendo lo más gracioso y compuesto, evitaré el peligro”¹²⁸.

A pesar de la opinión de Pacheco el dibujo del natural se convertiría en la base de la enseñanza a través de la institución académica.

De la conciencia sobre la importancia del dibujo y su aprendizaje que tenía el pintor Vicente Carducho (Florencia 1576- Madrid 1636) daba fe el profesor Diego Angulo:

“El pintor Vicente Carducho nos dice en sus *Diálogos de la pintura* (1633), que ya en los días de Felipe IV se trataba de hacer una <Academia donde se enseñase con método y reglas lo teórico y práctico del Dibujo, principio y luz de tantas artes y se estudiase

ordenadamente Matemática, Anatomía, Simetría, Arquitectura, Perspectiva y otras artes y ciencias que componen un perfecto pintor todo ordenado como modo, tiempo, cursos, grados y actos públicos»(...).”(Angulo, 1985:20).



Carducho al comienzo de sus *Diálogos*, establece una norma general reseñando la importancia de dibujar y así en su *Diálogo Primero* el discípulo pregunta: "¿Qué haré

(señor) para ser buen Pintor? y me respondiste: dibujar, especular y más

¹²⁸ F. Pacheco citado por Alfonso Pérez Sánchez en *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Ed. Cátedra, Madrid, 1987, pág.45

dibujar. Y siempre que te hacía semejante pregunta oía semejante respuesta"¹²⁹.

En la misma obra, al ser preguntado por la formación que debía seguir el candidato a pintor enumera una serie de opiniones sobre la importancia del dibujo y su enseñanza, procedentes de la formación impartida en las academias romana y florentina, y donde establece claramente la diferencia entre dibujo interno (especulativo) y externo (práctico) recogida por Federico Zuccaro:

“...al dibujo interno le ajusta muy bien el nombre de concepto formal, idea, alma y espíritu de todas las ciencias de la pintura”, y “el dibujo externo” es primero que la pintura y es lo perfecto de las proporciones y formas que la perspectiva y la perita mano con líneas, sombras y luces ha expresado sobre alguna superficie”. Profundiza aún más en el concepto de dibujo externo estableciendo tres modos: “Primero el de inventar o dibujar de fantasía o esquiciar” que es lo que hacen “los más peritos para sacar a la luz ideas del entendimiento”, que “mediante la razón, discursos, observaciones o preceptos, concibió como madre fecunda y productiva de infinitos conceptos...y pone en ser no más que apuntados y como embrión”. Luego, en el segundo modo “el recto y prudente juicio ha de ponerlos en última perfección”, que es “lo más dificultoso y lo estimable, porque lo primero pudo ser fuerza de ingenio o acaso, y este no pudo ser sino mucho trabajo, estudio y ciencia”. El tercer modo, “menos estimable”, es copiarlo de otros dibujos o del natural o modelo simplemente, sin atender a más que a aquella imitación.”¹³⁰

¹²⁹ CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura*, Edición de Calvo Serraller, Madrid, Turner 1979 pág. 385.

¹³⁰ CARDUCHO, *Op. cit* Diálogo quinto, pág. 242-243, ed. 1979

En definitiva, Carducho, sigue el planteamiento renacentista zuccariano por el que el dibujo se consideraba origen y fin de las demás artes (arquitectura, escultura y pintura), pero también en ese concepto del dibujo como paso previo y proceso intermedio de una obra posterior, plantea la necesidad de una tipología técnica específica previa a la ejecución de la pintura definitiva y así



Vicente Carducho *Demonio*
Ca. 1632 Biblioteca Nacional

comenta:

“Los rasguños, esquicios y dibujos, se hacen sobre papel blanco con lápiz, pluma, de aguadas, y de tinta añil, ollín y de otro color, y el lápiz plumeado, granido, esfuzmado, puede ser de lápiz negro, colorado, y de ambos juntos, con realce de clarión, yesillo o albayalde (cuando fuese de papel teñido), que puede ser pardo, de ollín, de azul y de otros colores, y también puede ser el realce de oro, o plata, también hay dibujos sobre papel azul, hechos de colores secos, que llaman pasteles.



El dibujo *La expulsión de los moriscos* de Vicente Carducho I
Museo del Prado,

El rasguño o esquicio es la primera intención. El dibujo es lo determinado, que tal vez se hacen tan grandes como la misma obra, que llaman cartones. También se hacen borroncillos de colores que es todo el concepto. Hácense también sólo los lineamientos sin sombras y estos se llaman perfiles, contornos o dintornos.



V. Carducho *Aparición de la Virgen a un fraile cartujo*.
Biblioteca Nacional

Estos se suelen pasar sobre el lienzo, tabla o pared que se llama pasar perfiles, y tomar perfiles es cuando sobre la pintura se pone un papel aceitado y por los términos se transparentan se señala con lápiz en el mismo papel y también se toma perfilando la Pintura con carmín, y puesto un papel encima y apretando con la mano, queda señalado el carmín en el papel (que después se pica para estarcido a donde se le ha de pintar) también se suele dibujar a ojo o con cuadrículas, con yesillo o clarión”¹³¹.

Hacia la segunda mitad del siglo XVII, ese carácter esencialmente práctico irá tomando relevancia, y ejemplo de ello es el testimonio del



Aguada sobre papel amarillento, Siglo XVII. Museo del Prado

pintor, grabador y escritor Jusepe Martínez (1600-1682) que con su obra *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* escrito hacia 1673¹³², cuyo Tratado I titulado “*Del Dibujo y manera de obrarlo con buena imitación*” se centra casi por completo en los modos y procedimientos del dibujo,

necesarios en la formación del futuro artista.

Por su parte, el pintor y tratadista Antonio Palomino y Velasco (1655-1726),¹³³ participando también de esa visión práctica, explica con detalle el procedimiento para realizar un dibujo, especificando los materiales, medios y técnicas. Sin embargo, lo más interesante de su texto es la opinión que posee acerca de lo que se podía considerar un dibujo “bien

¹³¹ *Ibidem*, págs. pág.385,

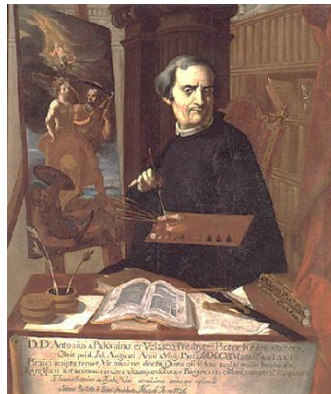
¹³² Edición de Julián Gállego, Barcelona 1950, págs.67 y ss.

¹³³ PALOMINO Antonio, *El Museo Pictórico o Escala Óptica* (Madrid, 1715).El tratado está construido en tres tomos, encuadernados en dos volúmenes. El primero editado en 1715 consta de tres libros: el aficionado, el curioso y el diligente; el segundo impreso en 1724, también en Madrid, titulado *La práctica de la Pintura*, está dividido en seis libros: el copiante, el aprovechado, el inventor, el práctico y el perfecto. El tercer tomo del segundo volumen se titula *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, trata de las biografías de los más importantes pintores.

hecho” aportando una valoración acerca de qué características formales y teóricas debía poseer.

Así lo expresa:

"Algunos piensan, en viendo un dibujo bien plumeado, o esfumado de lápiz, que el que lo hizo era un gran dibujante, aunque en lo principal esté defectuoso, y estropeado: sin advertir, que el dibujo consiste en la firmeza y verdad de los contornos con buena simetría y mancha firme y verdadera de claro y obscuro, y si esto le falta, aunque esté grandemente manejado, estará mal dibujado; y por el contrario, aunque esté hecho con borrones chafarrinadas o tachones, si guarda las referidas leyes del Dibujo, estará bien dibujado"¹³⁴.



Juan Bautista Simó *Retrato de Antonio Palomino*

Y más adelante continua insistiendo en la importancia de las líneas de contorno, dintorno y el claroscuro en dicho proceso:

“el dibujo en lo material, se compone de contornos, dintornos, claros y oscuros. Los contornos son la delineación exterior que circunda la figura. Los dintornos son, los que delinean articulaciones, senos y plegaduras que se contienen dentro del contorno. Claros son las plazas que baña la luz en el cuerpo iluminado. Y los oscuros, son las plazas donde la luz no toca, que llamamos adumbración. Todo esto se executa mediante la línea”¹³⁵ habituando la mano a formarlas, pero no haciendo una sola, sino repitiendo muchas juntas y cruzándolas con otras (...) el dibujo no es el plumear o gastar bien el lápiz, sino la

¹³⁴ Antonio Palomino citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 577

¹³⁵ Esa obtención del claro-oscuro por medio de la línea Palomino lo llama “el plumear”

firmeza de contornos y claro y obscuro...siempre a de poner el principiante su mayor cuidado en la firmeza y verdad de los contornos, porque eso es el principal fundamento del dibuxo, sin el cual todo va por tierra”¹³⁶.

Es significativo que, en general, los pintores tratadistas no recojan opiniones sobre la polémica dibujo interno - dibujo externo, en cambio sí se observan numerosos testimonios sobre el dibujo pero desde un punto de vista práctico, imitativo o sobre el aprendizaje del mismo como herramienta o elemento integrante del proceso pictórico.

II.4.2. El dibujo y las academias en el siglo XVII

La Academia más antigua de la que se tienen referencias es la que se estableció en Madrid en 1603 siguiendo el modelo de la Academia de Roma fundada por Zuccaro y en la que participaron artistas como Patricio y Eugenio Cajés, Luis de Carvajal, Orazio Borgianni, etc.

Cruzada Villaamil en 1866 comentaba la finalidad de dicha academia en los siguientes términos “...esta Academia no es otra cosa que un estudio general y ejercicio del dibujo a donde se enseñe a todos los que quieren aprender”¹³⁷.

Entre 1603 y 1626, también existió una academia o escuela de dibujo en la corte, protegida por el conde duque de Olivares, interviniendo Vicente Carducho en la elaboración de unos estatutos en 1619 y que guardan cierta relación con el reglamento de la academia de San Lucas de Roma. Habría que añadir, en este sentido, los tratados de pintura de Carducho y de Pacheco que confirman cierto paralelismo entre su publicación y el funcionamiento de esta institución; hecho que se reafirmaría con la

¹³⁶ PALOMINO Antonio, *Op .cit.* Tomo II. Cap. IV, pp. 17-18

¹³⁷ G. CRUZADA VILLAAMIL, “Conatos de formar una academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII” *.El Arte en España, 1866*, págs. 167 y ss. Citado por Alfonso Pérez Sánchez en op. cit pág. 47

fundación de las academias en Sevilla, Barcelona y Valencia teniendo todas ellas en común su carácter temporal y la falta de apoyo por parte de las instituciones oficiales.

La existencia de dicha institución se vería pronto frustrada debido fundamentalmente a su interés por constituirse como la exclusiva expendedora de títulos de pintor y a las malas relaciones entre sus miembros.

Existirían intentos posteriores a lo largo del siglo pidiendo la protección oficial, cuestión que se lograría bastante tiempo después.

Por tanto, las academias existentes serán centros de enseñanza del dibujo que intentarán romper la tradición gremial de obradores y estudios particulares con una enseñanza general basada en el dibujo de modelos clásicos y del natural con modelo vivo. Dicha instrucción mediante la imitación y la corrección recíproca intentaba conseguir una enseñanza: "... "científica" de la teoría y la práctica de este arte, con los conceptos y reglas y ejercicios necesarios a imitación de la antigüedad y de lo que hoy se hace en las más parte de Italia, de donde ha salido y salen tan gloriosos efectos (honra de aquella nación)"¹³⁸.

De todas formas estos primeros intentos, no solo se dan en Madrid, también en Sevilla y Valencia, pero con la diferencia que éstas últimas tendrán un carácter privado bajo la protección de nobles y artistas, en el caso de Sevilla, o de órdenes religiosas como la de los dominicos que tomaron la iniciativa en el caso de Valencia y donde el artista y asistente a la misma José García Hidalgo comentaba lo siguiente:

"Tiene en esta Ciudad el Convento de Predicadores Cátedras de todas ciencias y también un Aula muy capaz en donde los Pintores hacen

¹³⁸ Citado por F. Calvo Serraller en *Teoría de la Pintura del siglo de Oro*, Madrid 1981, págs. 221-222

sus Academias, y allí asistimos Castellanos y Valencianos, con algunos caballeros y Eclesiásticos, que por afición y curiosidad concurrían a dibuxar, ver y oír; mas la oposición y emulación virtuosa bastó a que siete u ocho años que estuve hubiese Academias de suerte que todas las noches avía dos, una de los Valencianos y otra de los Castellanos, y los Domingos y Fiestas se juntaban todos en el General de dicho Convento, y los días de San Lucas se celebraba con grande autoridad una plausible Fiesta del Santo Evangelista...¹³⁹.

El caso de la academia valenciana parece que duró, al menos hasta 1700, aunque hay testimonios que indican posiblemente la existencia de otras de carácter privado a lo largo del siglo XVII.

Hacíamos referencia en el capítulo anterior a la importancia de las “cartillas de dibujo” como elemento básico en el aprendizaje del dibujante y pintor europeo, pues bien no podía ser menos en el ámbito peninsular. Se trata, por tanto, de un proceso gradual y de carácter didáctico que se muestra a partir de los diversos textos literarios y de los dibujos conservados.

Estas “cartillas” también llamadas “Principios” serán las que aporten una serie de modelos acompañados, en general, de unas reglas básicas de carácter más o menos teórico que servirían de entrenamiento previo para el dibujo del natural y la realización de una pintura definitiva posterior.

Para Pérez Sánchez, el antecedente español de tales cartillas se situaría en la *Varia Conmensuración* de Juan de Arfe, aunque en el siglo XVII poseyera un carácter mucho más práctico donde se incluían ejemplos de anatomía, expresión y algunas nociones de perspectiva¹⁴⁰. De las cartillas

¹³⁹ GARCÍA HIDALGO, José, *Principios para estudiar...*, ed A. Rodríguez Moñino, Madrid 1965,

¹⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Ed. Cátedra, Madrid, 1987, pág.55

con esa intención didáctica, impresas en Europa se conocían en España la que recogía dibujos de José de Ribera editada en París en 1650, así como otras con dibujos de Guercino, Palma el Joven, Villamena y Stefano della Bella. De las que se imprimieron en España caben mencionar especialmente la *Cartilla* de Pedro de Villafranca (1637-1638); los *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura* de José García Hidalgo (1693),¹⁴¹ con una introducción teórica, destacan las 132 láminas que él mismo grabó,



José García Hidalgo. *Academia de dibujo*. Ilustración de los *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*. 1693

constituyendo realmente una cartilla académica de dibujo basadas en las obras de Arfe, Durero, Della Bella y Ribera. En ella sigue el esquema que



José García Hidalgo *Estudio de bocas* Grabado 1693?

mantenía en la enseñanza de sus discípulos, indicando que sus láminas ofrecen una novedad al presentarse como parte de un conjunto, y así lo comenta: "...cada ojo con su compañero, y como corresponde según su actitud, y movimientos, a diferencia de otros libros, que de ellos no hacen mención. Síguense los tercios de boca, y barba, para todos los movimientos. Luego todas las orejas que a los ojos y bocas pertenecen. Y después se siguen 27, todos de

¹⁴¹ Hasta que no se publicó por Antonio Rodríguez Moñino, en 1965, García Hidalgo era casi un desconocido. Estos Principios no se debe entender como un tratado, más bien como una cartilla para alumnos que era de uso común en la enseñanza academicista. Esta cartilla contiene 135 láminas que desarrolla problemas de proporciones y posteriormente trata de las diversas técnicas pictóricas como el temple, el fresco, el óleo, etc.

cabeças, que son todas las posturas más precisas". Continúan después los estudios de manos, pies, brazos, piernas hasta pasar al cuerpo entero en diferentes posiciones y tipos y también láminas con angelitos en vuelo de diferentes posturas muy esforzadas "Para extravagancia y arte"⁴⁶; y la *Cartilla y fundamentales reglas de la Pintura* del valenciano Vicente Salvador Gómez (1674) que se mantuvo inédita e incompleta y donde se describe, al igual que en las demás, el riguroso orden a seguir por el aprendiz o discípulo, es decir comenzar por el trazado de ojos, narices, orejas, para pasar después al dibujo de cabezas y manos evitando marcar excesivamente los contornos por las partes iluminadas.



José García Hidalgo *Estudio de manos* Grabado 1693?

De la utilidad y proliferación de las mencionadas "cartillas" merece la pena recoger algunos testimonios directos de nuestros pintores de la época, y así para Jusepe Martínez (1600-1682) en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (c.1675) y en sintonía con lo citado anteriormente, comenta:

"Primeramente pondráse a hacer ojos, narices, bocas, orejas, manos y pies, y en estar algo diestro, tomará cabezas de por sí, para comprender lo que tiene obrado, viéndolo todo junto; luego tomará piernas, brazos y cuerpos; eso hecho tomará figuras enteras y las pondrá en ejecución. Y no se ha de contentar con hacer estas partes, dos, tres ni cuatro veces, sino muchas hasta hacerse muy capaz y diestro en la imitación. Es opinión de los más maestros no permitir a sus discípulos hagan sombras, hasta que vean bien enterados de los contornos en lo que imitaren, que asegurados de esta manera en el

modo de obrar se harán más prácticos y seguros (...) Para esta empresa convendrá se valga de unos libros de estampas llamados principios de dibujar, que los hay impresos de hombres muy grandes, y con esa guía hará sus dibujos con más facilidad, y sin cansancio del maestro. También es de advertir, que estos dibujos se harán mejor a punta de carboncillo, que con facilidad se borra lo mal formado, que con lápiz o pluma. Hay varias opiniones de maneras y estilos de dibujar, y son las que diremos; pero estos no deben usarse por ser dificultosos de borrar, y enmendar, hasta que el discípulo se halle muy diestro en la imitación.

Primeramente se dibuja con lápiz colorado o negro sobre papel blanco: unos los hacen de manera granida, gastando en su conclusión mucho tiempo; de que resulta quedar la obra muy poco liberal, y franca. Otros se valen de una manera esfumada, que también es perdimiento de tiempo, y se conoce ser modo cansado. Hay otro modo que es el mejor a dicho de los maestros, de el cual ellos se han valido, que es asegurarse muy bien de los contornos, y con unas bellas manchas dejan con notable facilidad y franqueza concluida su obra. Hay otro modo casi por el mismo camino; y sólo se diferencia, en que toman papel teñido, como de papel de estraza con lápiz negro o colorado, dejando el color del dicho papel por media tinta, tomando un clarión de blanquete, y dando con él sus realces, queda como pintado este dibujo; éste es el modo más usado de los entendidos, por ser el más dificultoso y de ejecución más breve.

Hay otro modo para hacer más perpetuo el dibujo, que es en el mismo papel de media tinta perfilar con pluma los contornos; coger dos salserillas, y hacer con tinta sus aguadas, unas más fuertes que otras, y la del blanquete muy bien molido, mezclado con goma

arábiga, con temple suave y con pinceles que sean al propósito. Hay otro modo que solo pertenece a los maestros, y es para tener memoria de sus intenciones, y así los llaman dibujos de idea; que son los que hacen muy abreviados para mostrar sus intenciones, y elegir lo que más conviene se ejecute, y no contentos con sola esa inteligencia, ponen otro mayor trabajo, que es tomar un lienzo aparejado, en donde lo elegido se manifiesta más perfectamente ejecutado; y esto se hace de blanco y negro al olio, porque con más facilidad y limpieza se ejecute a satisfacción del que obra, y no solamente esto basta, sino el consumir su obra con perfección, que es la última diligencia, valiéndose después de hacer dibujos del natural para colocarlos según las acciones y movimientos de la historia, que tiene fabricada, quitando y añadiendo en lo que hubiere necesidad, que meramente no se halla en el natural, lo que se procura, y así es necesario al dicho pintor que con su estudio y práctica lo corrija para poner en obra toda corrección.

Válense algunos de hacer sus dibujos sacados de modelos, y bajos relieves de yeso blanco, los que se valen de estos modelos se pone a peligro de hacer sus dibujos muy duros y secos, y desapacibles a la vista. Otros géneros han inventado algunos fantásticos, que son para más confundir su adelantamiento, a los cuales no se les debe de dar crédito ni estimación. Hay otro modo de dibujar, que es llamado tratejar con la pluma, muy imitado a las estampas: este modo quiere mucha paciencia, y gasto de mucho tiempo, aunque es muy bueno, pertenece sólo a los que intentan grabar estampas; por serles esta práctica conveniente”¹⁴²

¹⁴² MARTÍNEZ Jusepe, *Discursos*, pág. 68, ed. de 1950

II.5. EL SIGLO XVIII

II.5.1. El siglo XVIII y la Academia oficial

En el dibujo del siglo XVIII los planteamientos teóricos zuccarianos van desapareciendo a la par que se impone una visión práctica y dirigida a la formación del “gusto”, fundamentada en los modelos de la Antigüedad, convirtiéndose así en el objetivo de gran parte de la enseñanza académica del siglo.

El sistema aplicado en las academias consistía en tres niveles de dibujo, previos a cualquier otra modalidad artística: en primer lugar los llamados “Principios”, seguía la clase “del yeso”, para culminar con el dibujo “del natural”. Las láminas se utilizaban fundamentalmente para copiarse en la clase de principios, siendo por lo tanto la base del dibujo. En esta fase al alumno no se le permitía trabajar con libertad e iniciativa sino que se trataba de ser estrictamente fiel a la lámina. Sólo después que el alumno demostraba haber pasado satisfactoriamente por todas las etapas del llamado dibujo de Principios, se autorizaba la copia a partir de yesos. En esta segunda etapa el alumno, generalmente, notaba un descenso en su nivel ya que tanto la copia del yeso como del natural vivo exigía una mayor soltura y creatividad que la copia de estampas.

Como ya se citó anteriormente, el dibujo se considera exclusivamente una parte de la pintura, y con ello irán desapareciendo las referencias al “dibujo interno” que ahora se denominará “imagen ideal”.

No obstante, no solo a nivel práctico sino también como teóricos y tratadistas, resulta interesante conocer, aunque sea brevemente, las opiniones de algunos de ellos: Antonio Palomino Velasco (1655-1726) es de los primeros en reseñar un cierto método didáctico en el que por primera vez hace referencia a un aprendizaje llevado a cabo en una escuela y a la influencia positiva que el trabajo de los compañeros puede

aportar al alumno, así como el uso común de las “cartillas” en el aprendizaje inicial del mismo:

“Ha de prevenir el principiante siete cosas, que son cartera, papel, regla, compás, lapicero, carbones y lápiz... Para tantear el dibujo, el carbón ha de ser suave y dócil para que se deje borrar, restregando miga de pan lo que errate, y para concluir ha de ser más tieso, pero no de fuerte, que rompa el papel; sino de manera que soplándole recio no se quite

(...) Con estas prevenciones, se pondrá luego a dibujar el principiante, comenzando primeramente por las partes de una cabeza; como son ojos, narices, bocas, y orejas, cada cosa en diferentes posturas y perfiles, según se lo administrase el maestro(...) Y así siempre ha de poner el principiante su mayor cuidado en la firmeza y verdad de los contornos; porque ése es el principal fundamento del dibujo, sin el cual todo va por tierra... Después (...) pasará a dibujar manos y pies, brazos y piernas



Retrato de Antonio Palomino de Castro y Velasco. Estampa Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Creator: Ugarte y Gascón, Hermenegildo Víctor (1735 - después de 1768)



Jacopo Palma *Estudio*
Ca. 1610 Colec. particular

sucesivamente; y luego lo juntará todo, pasando a figuras enteras desnudas, con la honestidad conveniente, para organizar todas las partes con la debida proporción y simetría (...)

Para esos principios o rudimentos hay diferentes escuelas de autores muy clásicos, que andan impresas: como son las de Jacobo Palma, la del Guercino de Cento, la de

Villamena, las de Estéfano de la Bella, y sobre todas, las de nuestro insigne Españolito José de Ribera. Estas dos últimas, por ser las más aventajadas, no las tengo por ser las más convenientes para principiantes; siéndolo, en mi juicio, las primeras, por ser más francas; y estas últimas, para perfeccionarse, y utilizarse más, y no causarles horror al principio.



Estefano della Bella *Recueil de quarante griffonnements et epreuves d'eau forte*. 1646.

Y cuando estas faltaren, podrá también el principiante pasar estos rudimentos por dibujos de mano de su maestro, y después entrará en estampas, comenzando por las medias figuras, como los retratos de Van-Dick y así se irá habilitando para otras de más trabajo, y tomar buena instrucción, para la economía y ordenación de una historia, que se compone, no sólo de figuras humanas, sino de otros adherentes, de que es menester ir tomando noticia, y en especial de la simetría y organización de diferentes animales”¹⁴³.

Continúa Palomino, en el libro V, capítulo I titulado “*Como el principiante no ha de olvidar el estudio del dibujo aunque se ponga a pintar*”, describiendo la segunda fase en la práctica pictórica del aprendiz consistente en el estudio de las esculturas clásicas y así recomienda:

“Bien pensará el principiante, que ha acabado ya con el dibujo, llegando el caso de tomar los pinceles y colores en las manos; pero pensará muy mal, porque todo su cuidado ha de poner en la observancia de aquel tan sabido precepto de Apeles, que no se pase un día sin línea; esto es, sin dibujar alguna cosa, por muy ocupado que esté; que no estándolo, es menester al menos por las noches

¹⁴³ PALOMINO, Antonio. *Museo Pictórico*. Tomo II., Libro IV. Capítulo V

(especialmente de invierno) dedicarse muy de propósito a ejercitar el dibujo; ya continuando en copiar algunas estampas, de las más corregidas, a juicio del maestro, como de las célebres obras de Miguel Angel, de Rafael, Aníbal, Cortona, Lanfranco y otros; ya algunos dibujos de mano, como de aguada, pluma, o lápiz, o figuras de academia de autores de crédito; o ya dibujando por modelos, alumbrados de una sola luz material, o de otra media tinta, para que puedan tocar de luz los claros, o con lápiz blanco, o con clariones hechos de yeso blanco molido, y no albayalde, porque se toman y oscurecen con el tiempo (...) Este linaje de estudio le importará muchísimo para tomar inteligencia del claro y obscuro, y habituarse a copiar del natural, para ir a la academia, si la hubiere donde se halla, para lo cual ha de comenzar a dibujar por algunos modelos, o fragmentos de figuras: como cabezas, manos, pies, brazos y piernas; después algún tronco del cuerpo, o media figuras, y algunos modelos de niños en diferentes actitudes; y últimamente en estatuas enteras, en que se procurará habilitarse mucho; porque como estas son cosas innobles, aguantan todo el tiempo que el principiante quiere, o hubiese menester, para poner su dibujo en perfección; lo que no hará el natural vivo.

Y además de esto, porque como las estatuas (especialmente las de los griegos: como son los Hércules, gladiadores, Mercurio, Antínoo, Apolo y la Venus, etc.), son hechas con aquel vigilantísimo estudio de los antiguos, juntando en una sola figura toda la perfección de su especie, tienen toda la que en razón de buena simetría se puede desear, dándole hinchazón, gracia y hermosura; que en el natural no se halla en un solo individuo. Y con esta buena leche se habitúa de

suerte el ingenio, que aunque el natural, que se le pone delante, sea mezquino de simetría, le sabe dar grandeza y robustez gigantesca”¹⁴⁴.

Para el tratadista y pintor, la última fase del proceso de aprendizaje de aquellos que hubieran superado las de dibujo de principios y dibujo de estatuas, la constituye el dibujo del natural vivo y para ello describe con detalle lo que debería ser la práctica en las escuelas y academias:



Atribuido a Palomino
Figura de Cristo

“Entrará a dibujar por el natural desnudo, valiéndose de las especies de la buena simetría, hinchazón y valentía de contornos, que tendrá observada en las estatuas y obras referidas; porque no siempre se encuentra el natural tan robusto y proporcionado, como es menester, y en pegándose a él demasiado, suele pecar de seco y mezquino el dibujo; y esto, o bien sea en el retiro de su estudio, si no hubiere academia, donde se

hallare, o bien sea en ella cuando la hay. Pero si hubiese de ir a la Academia, ha de advertir lo primero que siempre ha de tomar la distancia del natural tanto y medio (poco más o menos) de la grandeza del objeto, para poderlo bien comprender. Lo segundo dejar que tomen lugar los mayores, y los que ya se regulan por maestros, a nuestro modo. Lo tercero, procure (si lo permite el sitio) tomar asiento junto a alguno de aquellos de quienes tiene satisfacción que lo hacen mejor, para poder observar algunas cosas, así en la organización de la figura, como en el manejo y el estilo. Lo cuarto, observe también, para su gobierno, la planta...(…) Hecho esto, y en descansando el modelo, enseñará su figura al que tuviera al lado, o al más experto, para que se

¹⁴⁴ *Op. cit*, ed. 1947, pág.474

la corrija; y lo que le advierte, óigalo con humildad, y obsérvelo sin réplica, dándole las gracias”¹⁴⁵.



Vaciado del retrato de Mengs.
Academia de San Fernando

Especial mención merece la figura de Antón Raphael Mengs, (Aussig 1728 - Roma 1779) cuyas ideas influyeron tanto en la enseñanza española de fines del siglo XVIII.

Mengs consideraba el dibujo como:

“la delineación de las formas, contornos o extremidades que vemos en los cuerpos” para lograr esto con perfección y belleza es fundamental el conocimiento de la anatomía, geometría y proporciones, así como la

perspectiva, que introduce el elemento óptico. Como parte esencial de la pintura se hermana el dibujo con el claroscuro y el colorido. Su actitud, esencialmente, imitativa, muestra una enorme confianza en la naturaleza, pero es precisa la corrección, a través de la perfección que sólo las obras de los antiguos lograron. El dibujo es entonces un ejercicio continuo, cuya razón última es la de dotar al artista de la seguridad en el manejo y de las razones de la forma para ser capaz de “hacerlas a ojo y con mano suelta”¹⁴⁶.

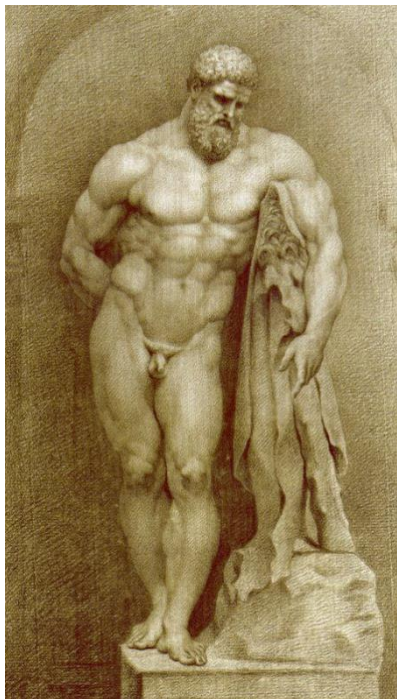
Mengs, en su faceta teórico-pedagógica, especialmente en sus obras *Reflexiones sobre la belleza y el Gusto en la Pintura* pensaba que en la formación del futuro artista era fundamental saber dibujar y entendía que se tenía que empezar con el estudio y la copia de la estatuaria antigua así como de las de los grandes maestros del Renacimiento, siguiendo una serie de normas y reglas que podrían calificarse de académicas. Es decir que lo que plantea es una doble reflexión: por una parte entender el

¹⁴⁵ *Op. cit.*, ed. 1947, pág.528 y ss.

¹⁴⁶ Citado por Alfonso Pérez Sánchez *Op. cit.* pág.38

modelo antiguo mediante la práctica del dibujo y en segundo lugar y a través de la misma tomar conciencia del poder transformador del acto de dibujar.

Partiendo de esta base, el proceso a seguir lo conformarían tres



Mengs. *Hércules Farnese*

funciones cada una con su procedimiento: en primer lugar: la copia de esculturas antiguas o de sus vaciados o reconstrucciones como la forma tradicional de encuentro de un artista con un ideal. En este sentido Raphael Rosenberg propuso como clasificación del ejercicio de la copia de esculturas las categorías de “*Abbilden*”, “*Lernen*” y “*Verstehen*”, es decir, “reproducir”, “aprender” y “comprender”¹⁴⁷.

Los dibujos de Mengs se incluirían en las categorías de “aprender” y “comprender”, ya que servirían como material didáctico para la enseñanza de los futuros artistas. Es

decir, al dibujar las esculturas clásicas se adquirirían los principios de la creación de las mismas y en el proceso de su análisis y examen, se llegaría a una mejor comprensión de los modelos, aunque posiblemente su intención iba más allá en el sentido aplicar dichos resultados en posteriores obras.

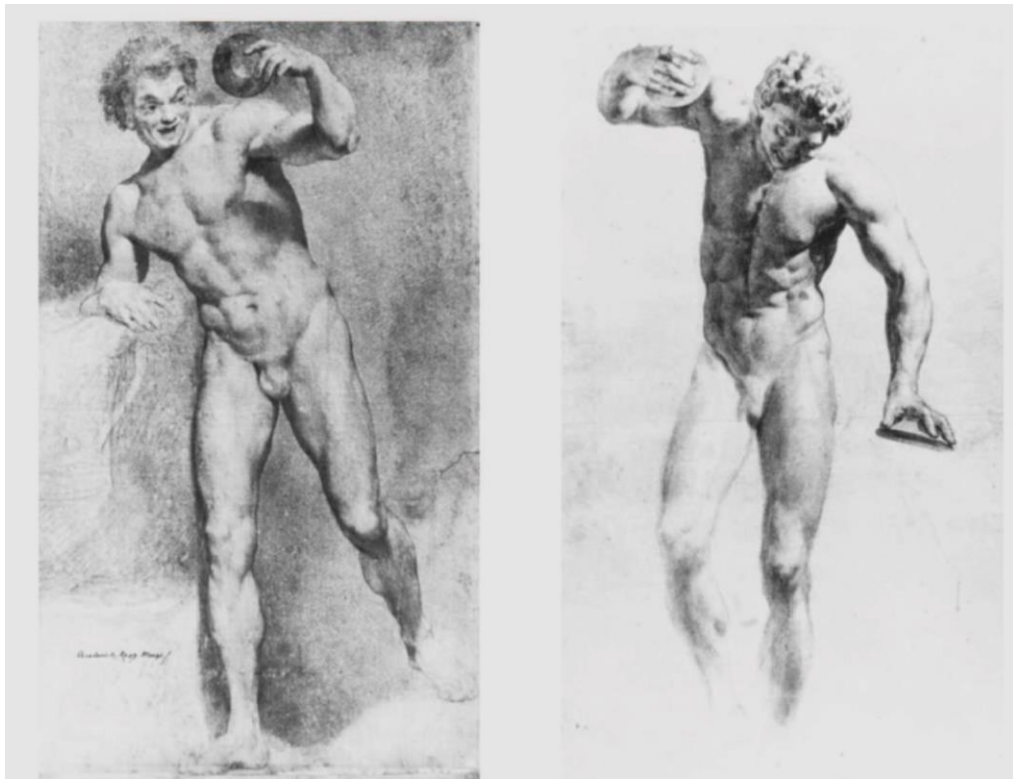
Para Mengs los modelos en yeso de las estatuas más representativas eran un instrumento de aprendizaje para profesores y estudiantes en su

¹⁴⁷ R. ROSENBERG, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, (tesis doctoral, Universität Basel, 1996), Múnich y Berlín, 2000, pp. 53-63,. En su caso los modelos proceden de las esculturas de Miguel Ángel. Citado por Susanne Müller-Bechtel en “Mengs y el dibujo como medio para comprender la Antigüedad” en *Catálogo Exposición Antón Raphael Mengs y la Antigüedad*.

búsqueda de la belleza ideal. Pero, según Azara, no se puede saber cuál era su pensamiento definitivo sobre la función específica de los yesos, ya que la muerte prematura del artista impidió terminar un texto que estaba elaborando sobre cómo examinar la escultura antigua.

Muchos otros artistas, como Pisanello (1395-1455), Maarten van Heemskerck (1498-1574) y Peter Paul Rubens (1577-1640), entre otros, eligieron obras antiguas como tema de sus “academias”.

En segundo lugar, la recepción de la Antigüedad en dibujos de desnudos del natural es decir el estudio del cuerpo masculino desnudo a partir de modelos vivos en poses simulando las de las esculturas antiguas.



Dibujo del natural de hombre en acción del Fauno de los címbalos y Dibujo del *Fauno de los címbalos*

Ese método se puede observar no sólo en Mengs, sino en muchos reconocidos artistas académicos del siglo XVIII, entre ellos el responsable de la academia de Francia en Roma, Charles-Joseph

Natoire, o Francisco Preciado de la Vega director de los pensionados españoles en la misma ciudad,

En tercer lugar quedaría la integración y transformación de modelos clásicos en sus bocetos para los escenarios de temática antigua en estilo clasicista.



Mengs. Perseo y Andrómeda



Mengs. Boceto para El Parnaso

También poseía buena reputación como dibujante de copias de la Antigüedad Pompeo Batoni (1708-1787). Sus dibujos a sanguina tuvieron gran éxito y realizó un gran número de dibujos de obras antiguas de las colecciones romanas del siglo XVIII.

Otro de los mejores copistas de obras de la Antigüedad fue Giovanni Doménico Campiglia (1692-1779) realizando numerosos dibujos sobre modelos clásicos y haciéndose cargo de los diseños preparatorios para las estampas de los tres volúmenes sobre los *Musei Capitolini*, obra fundamental de Giovanni Gaetano Bottari.

La preocupación de los ilustrados por la didáctica y la aplicación práctica del dibujo a las artes industriales, se vuelve a reflejar en los textos de final de siglo. Ese carácter práctico del dibujo durante los siglos XVII y XVIII, acaba por imponerse en los planes de estudio de escuelas y academias, el dibujo pasará a ser una asignatura previa, con las

divisiones o secciones que su enseñanza considere oportunas, desde los “principios” al “yeso”, el “ropaje” y el “natural”, etapas obligatorias para cualquier aspirante a artesano o artista, lo cual significaba, de alguna forma, un reconocimiento de aquella elevada consideración que sobre el dibujo tuvieron los artistas de finales del siglo XVI.

II.5.2. El Academicismo Español

Los comienzos del siglo XVIII suponen la continuidad del siglo anterior aunque se aprecia un descenso en la calidad de las iniciativas artísticas. Fuera de la corte, serán los artistas foráneos los que aporten nuevos usos, siendo el modelo de referencia la Academia Francesa, pero en general la enseñanza del dibujo, como indica Pérez Sánchez, “...se mecaniza un tanto y parece refugiarse de nuevo en los talleres particulares y haciéndose cada vez más frecuente la simple copia de dibujos viejos o de estampas de otros, siendo ya raros los estudios del natural”¹⁴⁸.



Maella, Mariano Salvador (Atribuido a)
Academia 1768-1800 Colección de dibujos de
Fernando VII Real Biblioteca

En 1720, existían en Europa unas diecinueve academias, aunque sólo algunas se podían considerar oficiales como las de Bolonia, Roma, Florencia y París. En España, la creación de una academia de pintura data de 1606 en Madrid, aunque no de forma oficial. Muy parecidas al modelo

¹⁴⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. Opus cit. Pág.66

italiano, y ubicadas también en la capital, estaban la de los Humildes, la Imitatoria, Castellana y Peregrina entre otras¹⁴⁹.



La Anunciación (1710) Francisco Antonio Meléndez Fine Arts Museums of San-Francisco

En 1726, el pintor Francisco Antonio Meléndez, propuso al Rey la creación de una Academia de Bellas Artes, presentando un proyecto en el que exponía la importancia que tendría, pues a través de la misma se crearía un equipo de artistas y artesanos españoles, con lo que no habría que contratar a extranjeros para trabajar en su Corte¹⁵⁰.

El proyecto de Meléndez fracasó, debiendo esperar al de otro artista, el escultor italiano Doménico Olivieri quien, estando al frente del taller de escultura del Palacio Real Nuevo, había solicitado permiso a Felipe V para abrir una Academia privada que llegó a funcionar entre 1741 y 1744. Esta experiencia inicial condujo a la idea de fundar una Real Academia, a iniciativa del propio Olivieri en 1742, pero que no se haría realidad hasta dos años más tarde partiendo de la gestión de una provisional Junta Preparatoria.



Antonio González Ruiz Juan Doménico Olivieri .h.1755

¹⁴⁹ BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Edit. Alianza Forma. Madrid, 1980. Págs. 33-55

¹⁵⁰ BÉDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad en la España del siglo XVIII*. Edit. Fundación Universitaria Española. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1989. Págs. 27-30

II.5.3. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La creación de las Academias, entendidas como instituciones nacionales, fue el resultado de la combinación de conceptos propios del despotismo ilustrado como unidad, centralización y omnipotencia¹⁵¹.

Será con la llegada de la dinastía de los Borbones cuando la mencionada Junta Preparatoria, en 1744, establezca las bases de la futura Escuela de Bellas Artes de San Fernando, acontecimiento promovido, como ya hemos comentado, por el escultor Doménico Olivieri entre otros artistas y nobles.

Tras varios años de gestiones de la Junta Preparatoria, en 1747 fueron aprobados unos estatutos por Fernando VI, desconociéndose su contenido, pero se sabe, a través de otros escritos, que la Academia continuó funcionando sin interrupción. Uno de esos documentos que hace referencia a los citados estatutos, es el texto de 1751 conocido como las *Adiciones* que el escultor Felipe de Castro elaboró¹⁵².

Habría que esperar hasta 1752 para que se fundase oficialmente una academia de bellas artes institucional, la llamada *Real de San Fernando* (durante el reinado de Fernando VI) con la idea de ser el medio de expresión artístico de los ideales que defendían los ilustrados como eran los de reforma, regeneración y organización. Surgió en torno a las obras del palacio real nuevo de Madrid, obras en las que se formarían numerosos artistas españoles al trabajar junto a maestros italianos y franceses. La Academia se ubicaría desde 1745 en la Real Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, conoció un fuerte aumento de alumnos lo que obligó a

¹⁵¹ PAZOS BERNAL, M^a. de los Ángeles. La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX. Editorial Bobastro. Málaga 1987. Págs. 20–21.

¹⁵² *Ibidem*. Pág. 75.

buscar una nueva sede concertándose en 1773 la compra del antiguo palacio de Goyeneche, en la calle de Alcalá.

Habría que destacar que los comienzos no fueron nada fáciles, demasiadas polémicas, especialmente desde su fundación hasta finales del XVIII: en primer lugar, los conflictos externos que surgieron entre la academia y los gremios que no querían perder sus privilegios y sobre todo los encargos. Hubo que enfrentarse al Consejo de Castilla, ya que no quería perder su control sobre las obras públicas importantes que se realizaban en el reino. La academia siempre defendió su condición de real para reafirmar el patrocinio y apoyo del monarca. Por otra parte, utilizó el clasicismo como lenguaje artístico histórico e internacional frente al uso del barroco decorativo de los gremios y una formación teórica, superior a la que se impartía en los gremios fundamentalmente práctica¹⁵³.

También tuvo que hacer frente a conflictos internos y así la Academia de los estatutos de 1751 pretendía ser un centro formativo y consultivo sobre bellas artes, una institución dirigida y organizada por artistas al modo de las academias italianas, pero terminó siendo dirigida, a partir de los estatutos de 1757, por cargos elegidos por la aristocracia más cercana al rey y por intelectuales y literatos de prestigio, etc., optando así por el modelo de academia francesa, por lo que los artistas académicos españoles se convirtieron en simples facultativos prestigiosos y con muy buen nivel técnico pero sin poder efectivo en la toma de decisiones importantes. Dichos planteamientos dieron lugar a una organización piramidal, muy jerarquizada, en cuya base se hallaban los discípulos, los artistas en una posición intermedia y en la cúspide del rey, el protector o

¹⁵³ GÓMEZ ROMÁN, Ana M^a. El fomento de las artes en Granada: Mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVII y XVIII). Tomo I. Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Granada. Granada 1997. Págs. 55-56.9

secretario de estado en su nombre, el viceprotector quien la dirigía en la práctica, el secretario como administrativo y los consiliarios¹⁵⁴.

En el año 1787, había obtenido mediante Real Decreto, la obligatoriedad de todos los artesanos a seguir los cursos que ella imponía, pero al poco tiempo la Academia tuvo que admitir que estos podían formarse en otras escuelas. Es en este momento cuando a la institución no le queda más alternativa que permitir la creación de las escuelas de dibujo, que se pondrían en funcionamiento a través de las Sociedades Económicas, aunque sería la propia academia, la que dirigiría sus aspectos artísticos, así como la creación de otras nuevas.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue el modelo a seguir por el resto de las instituciones académicas que se fundaron en todo el país (la Academia de Valencia, en 1753; la de Barcelona, en 1775; Zaragoza, en 1778; la de Valladolid, en 1779 y la de Cádiz en el año 1789), controlando aspectos como la educación, formación, exposiciones oficiales, conservación y restauración del patrimonio artístico, así como la exclusividad en la concesión de títulos profesionales.

De la Academia partió la desaparición de la estética barroca y la implantación de un Neoclasicismo que fue haciéndose más evidente con la llegada a España del pintor y teórico Antón Raphael Mengs en 1761 reclamado por Carlos III.

En el ámbito dibujístico a lo largo de los siglos XVI y XVII, en los planes de estudio de escuelas de dibujo y academias, se había ido imponiendo el uso funcional o secundario del dibujo, cuestión ésta que el aprendiz de artista debía dominar. En este sentido, el plan de estudios de la Academia de San Fernando incluía desde inicios del siglo XVIII el paso

¹⁵⁴ BÉDAT, Claude. *Op. Cit.* Págs.82-106

gradual de los alumnos por la “Sala de principios”, en la que se copiaban las estampas de los grandes maestros, “Sala de yeso”, donde los estudiantes debían dibujar vaciados, “Sala del maniquí” y finalmente “Sala del modelo vivo”.

La inauguración oficial en 1752, supone la racionalización de los estudios con arreglo al modelo francés, modelo que también se extenderá a las academias provinciales pero que no conseguirá en principio la pureza neoclásica propuesta, pues sus primeros profesores procedían de la tradición barroca.

Los discursos de apertura se caracterizaron por un lenguaje retórico que normalmente alababa las consideraciones del monarca y subrayaban las ventajas pedagógicas que proporcionaba a las artes y las ciencias la enseñanzas del dibujo, Buen ejemplo de ello se observa en el *Acta de Apertura de la Real Academia de San Fernando de Madrid*, aprobada el día 13 de junio de 1752 y pronunciada por su Viceprotector Don Alfonso de Arostegui. En ella, entre otros asuntos, se anotaba lo siguiente:

(...) Pues quién no ve, que en sola esa Academia del Diseño se abre una universal Escuela á todos los Estudios, que sirven de ornato, y defensa a la República? A aquellos Estudios, digo, que por fundarse en Líneas, y Proporciones, no pueden mantenerse, ni perfeccionarte, sí el noble arte del Dibujo no los fomenta, y socorre. Por ventura fuera conocida la Geometría, y las demás Ciencias Matemáticas, sus hijas, sí les faltara la Delineación, y las figuras, con que se enseñan, y demuestran?. {Arostegui, 1752)

En ese medio académico la enseñanza del dibujo se desarrolla con rigor, según unos pasos perfectamente establecidos que suponían la institucionalización de lo que se hacía tradicionalmente, aumentada con la presencia cada vez mayor de los modelos del “antiguo” sometida a un

control diario y canalizando la rivalidad de los alumnos a través de concursos periódicos, premios y pensiones.

El aprendizaje artístico comenzaba, como ya se ha señalado anteriormente, con los “Principios” que podían tomar como modelo las “cartillas” de dibujo impresas, en las que se desglosaban los componentes del rostro y del cuerpo humano. A este respecto, la famosa cartilla impresa en París en 1650, con grabados de Louis Ferdinand, sobre dibujos de Ribera, mantuvo su prestigio editándose varias veces en España y así, en julio de 1774, la Gaceta de Madrid, anunciaba la edición de la *Cartilla de principios para aprender a dibujar sacada por las obras de Joseph de Ribera* que había realizado el grabador Juan Barcelón obteniendo una difusión considerable.

Por otra parte, la Academia impulsó también la edición de cartillas de



J. L. Enguídanos *Academia* 1801
Grabado a buril Museo Cerralbo. Madrid

dibujo y en 1797 se publicó, la *Cartilla de principios de dibujo según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*, del académico José López Enguídanos, que mantenía los principios

tradicionales diferenciando las partes del rostro y cuerpo humano, principios que se mantendrían, posteriormente, en los planes de estudio de la Institución, como lo demuestra el de 1820, en sus artículos 2º y 8º ¹⁵⁵.

¹⁵⁵ VEGA, Jesusa "Los inicios del artista. El dibujo base de las artes", en *La Formación del artista, de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. Catálogo de la Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Calcografía Nacional, Madrid 1989, p. 1 Op. cit. p. 9, nota 16

En las escuelas y academias, la falta de “cartillas” se suplía frecuentemente con modelos preparados especialmente por algunos profesores. Llamadas “láminas de perfiles” de simples trazos de contornos, con líneas continuas, constituían los primeros pasos del aprendizaje del dibujante que debía conseguir la misma precisión y seguridad del contorno de sus modelos.

Luego se pasaba a dibujar miembros o “extremos”. Cabezas, manos, pies desde distintos ángulos y en diversas actitudes se reproducían primero de las láminas de las Cartillas o de las hojas diseñadas por los citados maestros, ofreciendo, una dificultad gradual, partiendo de casi simples contornos, algo más complejos que los perfiles, hasta llegar a un primer tratamiento del modelado.



José Joaquín Fabregat. *Sileno*
1772. Academia de San Fernando

De allí se pasaba al estudio del “modelo blanco”, es decir, de los vaciados de yeso de estatuas de la Antigüedad, con frecuencia fragmentados para estudiarse por separado. La Academia de San Fernando, en este aspecto, se esforzó desde muy pronto por reunir modelos de esta clase. Ya en 1743, Juan Domingo Olivieri había adquirido, para la que sería futura Academia de San Fernando, un conjunto de figuras de yeso, juntamente con grupos de estampas y dibujos, que comprendían no sólo los Laocoonte, Hércules Farnesio, *Apolo de Belvedere*, *Gladiador*, etc., sino también algunas obras del Renacimiento (Miguel Ángel, Juan de Bolonia) e incluso del Barroco (Bernini, Duquesnoy, Algardi).

A la hora de educar la sensibilidad y la formación del “buen gusto”, el clasicismo europeo había codificado un grupo de obras, sobre todo

esculturas, que formaban un repertorio básico cuyo análisis y estudio garantizaba una aproximación a las más altos niveles de lo que se entendía entonces por “perfección” artística¹⁵⁶. Y es precisamente ese deseo el que justificó la primera adquisición de yesos propiciada por Olivieri. Estos modelos, según el inventario de 1743, eran de escaso tamaño y habían sido comprados a florentinos y otros italianos, que los comercializaban en Madrid. La relación incluía: un *gladiador*, el *Hércules Farnesio*, media figura y una *cabeza del Laocoonte*, media figura del *Apolo de Belvedere*, una *Flora*, una *cabeza de Alejandro*, dos cabezas de las *Níobes*, un “depósito” de Miguel Ángel, un *Mercurio* y un *Hércules* y *Anteo* de Juan Bolonia, diferentes *putti* del “Flamenco”, un *David* y dos *manos de Bernini*, una *anatomía de Becerra* y otra de Miguel Ángel¹⁵⁷.

Los profesores de la Academia realizaron en 1744 una nueva lista de los modelos que a su juicio faltaban y resultaban necesarios: el *Gladiador Borghese*, el *Antínoo del Vaticano*, el *Rotino Médicis*, el *Marsias*, el *Hermafrodito Borghese*, el *Torso de Belvedere*, la *Cabeza del Cristo de la Minerva*, la *Vieja del Campidoglio*, la *Santa Teresa de Bernini*, el *Hércules Cómodo* y el *Gladiador moribundo*¹⁵⁸. Tal variedad de obras supuso el acceso a un clasicismo que iba más allá de las obras exclusivamente antiguas, así como el comienzo de una de las mejores colecciones de vaciados de Europa.

El apoyo del monarca a la Academia, a partir precisamente de 1744, seguramente significó una revalorización, en primer lugar, de los modelos traídos por Velázquez de Italia y que sobrevivieron al incendio del Alcázar, (Palomino informaba de estas esculturas que habían decorado

¹⁵⁶ HASKELL, F. y PENNY, N., *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990

¹⁵⁷ CHOCARRO BUJANDA, Carlos, *Docencia y Coleccionismo en la Real Academia de Bellas Artes* 259 BSAA LXXII-LXXIII (2006-2007), pp. 251-268 © 2007. Universidad de Valladolid.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 198

algunos lugares del palacio)¹⁵⁹, y en segundo lugar la donación a la Academia de vaciados de obras de la colección de Cristina de Suecia, (colección con gran prestigio, de obras originales de escultura, entre ellas el llamado *Grupo de San Ildefonso* y el *Fauno del cabrito*, adquirida por Felipe V e Isabel de Farnesio algunos años antes y que se encontraban en el palacio de La Granja de San Ildefonso.

Desde 1763, momento en que Mengs ingresó en la Academia como director honorario de pintura, hasta 1769 en que renuncia, las relaciones estuvieron marcadas por la polémica, al pretender modificar la estructura de poder y el sistema de enseñanza en la misma. A pesar ello hay que reconocer que fue el verdadero responsable de la orientación pedagógica en el ámbito artístico y sus planteamientos influirían ampliamente en la creación de las academias españolas posteriores.

El período 1763 -1768 se caracterizó por los esfuerzos de Mengs y del escultor Felipe de Castro para implantar nuevas cátedras, reformar los planes de estudio y modificar el gusto estético de la época.

Los citados artistas elaboran en 1768 una lista muy completa de lo que la Academia debía adquirir en Roma. Pero esa relación no pasó de ser un bello deseo. En cierto modo, esta preferencia por la Antigüedad que tuvo Mengs fue uno de los motivos de su desacuerdo constante con la Academia de San Fernando.

Fechas importantes para la institución son el año 1775 por la donación efectuada por Felipe de Castro y la llegada de las reproducciones de

¹⁵⁹ HARRIS, E., "Velázquez en Roma", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1958, nº 31, pp. 185-192. Id., "La misión de Velázquez en Italia", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1960, nº 33, pp. 109-136. BARBEITO, J.M., *El Alcázar de Madrid*, Madrid, COAM, 1992, pp.169-172. MORÁN TURINA, M. Y RODRÍGUEZ RUIZ, D., *El legado de la Antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*. Madrid, Istmo, 2001, pp. 47-71. SALORT, S., "La misión de Velázquez en Roma y Venecia: 1649-1653", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1999, nº 72, pp. 415-468. Id. "Velázquez en Italia", Madrid, 2002, pp. 90-105 y 135-145.

obras del museo de Portici, y 1776 por la primera donación de Mengs de los yesos que poseía en Madrid, donación previa a las de los fondos de sus estudios de Florencia y Roma que realizaría posteriormente. Será también en 1776 cuando se produzca la cesión del rey a la Academia de “cincuenta y cuatro bustos, cinco estatuas y cuatro bajorrelieves” procedentes del Palacio del Buen Retiro y de “cincuenta y seis moldes de las estatuas que formaban parte de la insigne colección del Palacio de San Ildefonso”¹⁶⁰.

Mengs regaló un grupo importante de vaciados clásicos y moldes que por muchos años fueron material didáctico y de ellos se sacaron, posteriormente, otros para abastecer a su vez, desde Madrid, modelos a las restantes academias y escuelas de toda España.

La mayoría de los vaciados se encuentran entre las noventa piezas del inventario que Haskell y Penny redactaron en 1981, en el que estudiaron la influencia que tuvieron las piezas más famosas de la Antigüedad en el gusto de la edad moderna.

Por periodos artísticos y referentes al arte clásico antiguo la colección de vaciados se centraba en las fases tardías del arte griego: el tardoclasicismo, el helenismo, el posthelenismo clasicista y las obras de escultura de época republicana e imperial romanas.

Por su parte en el apartado de estatuaria moderna que llegó a Dresde y Madrid, se incluían vaciados de obras de Donatello, Ghiberti, Desiderio da Settignano, Miguel Ángel, Baccio Bandinelli, Cellini, Jacopo Sansovino, Giambologna, Fedele, Bernini, Algardi, Duquesnoy, Naldini, Maderno, Le Gros, o De’Rossi.

¹⁶⁰ BÉDAT, C., *op. cit.*, p. 329

Si comparamos la colección de modelos y moldes que se envió a España con la perteneciente al Albertinum Museum de Dresde, procedente de la venta de los herederos del pintor a la corte sajona, se advierte que el pintor había hecho algunas diferencias entre aquellas obras que se iban a mandar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y aquellas que él deseaba conservar para fundar su propia academia en Roma, y que, como hemos visto, terminaron finalmente en Dresde debido a la prematura muerte del pintor.

La colección de Madrid contiene las obras más conocidas de la Antigüedad, según el concepto que se tenía en entonces de la misma, y algunas de las más representativas del Renacimiento. Se trataba de una recopilación de lo que esencialmente los estudiantes de artes debían conocer, dibujar e interpretar, y que Mengs consideraba obligatorio para llegar a comprender lo que él entendía como la belleza.

En cambio, el grupo que él había reservado para su propio uso, pensando en la idea de una futura academia, era más “experimental”, en el sentido que incluía algunos yesos con los que el pintor habría querido ensayar, reconstruyendo obras como el *Pasquino* o la *Amazona*, y que pensaba eran más idóneas para investigar desde el punto de vista artístico.

El concepto que tenía sobre el ideal de una academia de bellas artes no coincidía con el de una escuela en la que se impartieran los conocimientos establecidos, sino que deseaba crear una institución donde se investigara profundamente “lo bello” en el arte y que tuviera una constitución más artística y menos aristocrática en sus cargos y dirección, tema este último que ocasionó conflictos irresolubles con la Academia de San Fernando en Madrid.

Los vaciados de Mengs iban a facilitar a los artistas españoles la comprensión del lenguaje neoclásico e iban a influir de forma decisiva en el desarrollo del arte y su enseñanza en nuestro país.

En sus ideas sobre la belleza clásica, como en las del teórico



Angelika Kauffman
Retrato de Winckelmann.
H. 1763. Victoria & Albert
Museum.Londres

Winckelmann, Mengs otorgaba un papel crucial, en el aprendizaje artístico, a la observación de la belleza ideal a partir de la escultura clásica. La estatua se convierte así en el “elemento histórico legitimador de la recomposición del ideal clásico”¹⁶¹, y llega al sistema educativo de la Academia a través de la copia directa de modelos y los vaciados creando una vía para el conocimiento de la cultura griega. El ejercicio de la imitación, bien entendida, tendrá una consideración intelectual superior, y ello

suponía la resolución de diversos problemas que el propio Meng estableció en el diálogo que se establece entre alumno y maestro en las *Lecciones prácticas de pintura*:

“Pregunta: Si diseñando las figuras geométricas se ha dicho que en seis meses después se puede dibujar bien una academia, ¿para qué se ha de perder el tiempo en dibujar diseños ni quadros, pues parece que sería mejor ponerse desde luego á dibujar Estatuas?

Respuesta: No es así: porque para dibujar bien las Estatuas es necesario saber la Perspectiva. Y aunque he dicho que el principiante sabrá en aquel estado plantar una figura, no deberá hacerlo, porque

¹⁶¹ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., «El mito de la escultura clásica en la España ilustrada», en VI Jornadas de Arte. La visión del Mundo clásico en el arte español, Madrid, Centro de Estudios Históricos de CSIC, 1993, pp. 325-333

sin la inteligencia de los escorzos se acostumbrará á una fría y servil imitación; ó perderá la exactitud de vista que haya adquirido”¹⁶².

A pesar de todo, sus ideas se vendrían abajo a fines del siglo XVIII, el siglo de la Revolución Francesa y de la Revolución Industrial inglesa, periodo de grandes transformaciones y cuando también aparece la libertad romántica.

Con esa intención educativa de hacer más fácil la copia de los yesos, se editaron un buen número de publicaciones como las series de grabados de esculturas clásicas entre las que destacan *Las Proporciones del Cuerpo Humano, medidas por las más bellas estatuas de la Antigüedad, que ha copiado de las que publicó Gerardo Audran, Don Jerónimo Antonio Gil (1780)*, basada en la obra del grabador de Luis XIV, y la *Colección de vaciados de Estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid* publicada en 1794 por José López Enguídanos. También se publican cartillas dedicadas a los ya mencionados Principios del dibujo entre las que cabe destacar *Principios del Dibujo sacados de las más excelentes estatuas antiguas, para los jóvenes que quieren instruirse en las Bellas Artes, publicados y grabados por Juan Volpato i Rafael Morghen. Traducido del italiano al español*, y en 1797, de nuevo, José López Enguídanos publica, a partir de su anterior obra, *Cartilla de principios del dibujo, según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de Tres Nobles Artes de Madrid*¹⁶³.

¹⁶² MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*, introducción de Mercedes Águeda, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989, p. 334. En las Lecciones Prácticas de Pintura (pp. 327-389).

¹⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ. A., *Op. Cit.* Pág. 73



Ángel Bueno. *Academia Siglo XVIII*
Museo del Prado

La última fase en la formación académica la constituía el estudio del natural o clase de “modelo vivo” donde se utilizaban modelos bajo las órdenes del Director o Teniente Director que seleccionaba las poses del modelo cada día.

Los ejercicios consistían en las llamadas “academias” o dibujos realizados sobre papel generalmente

oscuro a lápiz negro o a la sanguina, que se realizaban con clarión. Los

mejores se seleccionaban y premiaban con menciones a través de concursos anuales y se archivaban en la propia Academia. La característica general, en la mayoría de los casos, era la falta de rasgos

característicos personales.



Francisco Bayeu. *Academia Siglo XVIII*
Museo del Prado

Respecto a este tipo de dibujos comentar que no eran exclusivos de los alumnos, también se conservan un buen número de “academias” realizadas por los profesores o por artistas ilustres bien para utilizarlos como modelos didácticos o bien como demostración de su maestría.

Unido al disegno del antiguo o al desnudo o modelo vivo hay que destacar el considerable número de dibujos académicos destinados al estudio de paños o ropajes y que siguieron la tradición iniciada por los artistas italianos renacentistas, manteniéndose en nuestras escuelas y facultades, en algunos casos, hasta la actualidad.

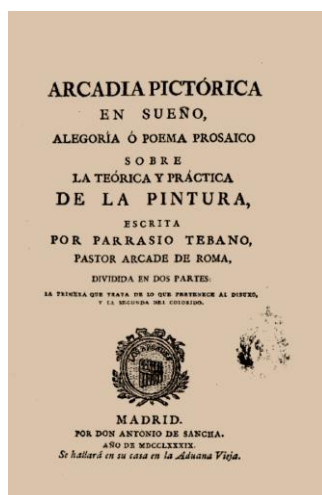
Concluidas con éxito las anteriores fases de aprendizaje del dibujo y como paso previo para la realización de una obra pictórica o escultórica final se realizaban lo que se denominaban “dibujos historiados”, o dibujo de una composición definitiva con un argumento concreto.



Francisco Bayeu. *Moisés* Siglo XVIII
Museo del Prado

De la práctica de este dibujo académico y de su enseñanza, tenemos un testimonio literario, que ofrece el académico y pintor Francisco Preciado

de la Vega, en su obra la *Arcadia pictórica* publicada en Madrid en 1789 donde informa de lo que se consideraba correcto y de las recomendaciones a los estudiantes. Pintor que contribuyó a la formación de la Academia de San Fernando, fue también académico de mérito de Bolonia y director de la de Roma. El artista escoge, en la citada obra, el lenguaje de la alegoría, y con el recurso del sueño ofrece un viaje del pintor al palacio del Príncipe Dibujo, esposo de la Imitación y padre de la Pintura, la



Arcadia pictórica publicada en
Madrid en 1789

Escultura y la Arquitectura y, acompañado por el Genio y por el Estudio, aquel asimilará los conceptos y consejos prácticos que Preciado reúne en dos partes: la primera dedicada al dibujo y la segunda al color.

Su concepción teórica del dibujo como alma de las demás artes proviene de la tradición artística de los siglos anteriores, pero tal vez su preocupación se centra más en torno a la formación gradual de la enseñanza del dibujo, así como por el estudio de técnicas, procedimientos y materiales. En este último aspecto Preciado sostiene que el principiante debe usar papel blanco y lápiz rojo o negro blando y en la primera etapa de formación debe aprender el dibujo de contornos y la disposición del sombreado inicial para lo que recomienda un trazado sutil que pueda corregirse con facilidad, pasará posteriormente al estudio de la proporción, simetría y anatomía, aplicado en principio sobre las esculturas y después sobre el modelo natural. También insiste en la necesidad de dibujar telas, geometría y perspectiva para terminar con la composición, para la cual recomienda, de nuevo, el estudio de esculturas antiguas, así como otras seleccionadas de los periodos Renacimiento y Barroco.

La citada obra, básicamente posee escasas variantes con los tratados de tiempos anteriores en lo que se refiere a técnica y materiales, pero tal vez la diferencia se halle en que con sus anotaciones confirma por una parte la dura disciplina del aprendizaje gradual del dibujo, pero por otra también la monotonía y repetición en los ejercicios, caracterizados por su falta de originalidad¹⁶⁴.

El sistema educativo de la Academia a comienzos de la década de 1790 procedía de las orientaciones establecidas por Anton Raphael Mengs y Felipe de Castro en el período 1763-1768. En el informe realizado por el

¹⁶⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Op. cit.* pág. 74

pintor Luis Paret y Alcázar con motivo de la pretendida reforma de estudios de la Academia de San Fernando, fechado en 3 de octubre del año 1792, y solicitado por la Junta de Arreglo de Estudios,¹⁶⁵ al referirse



Luis Paret y Alcázar. *Autorretrato en el estudio*. 1775-1778 Museo del Prado

al sistema de estudios de pintura, se convierte en una declaración de intenciones de su pensamiento artístico, un asunto que según Claude Bédât:

“....estimaba que los principiantes no debían dibujar por las estatuas de la Antigüedad, sino por cuadros escogidos de Annibale Carracci, el Domenichino, Guido Reni, Correggio, “dando fin al estudio de cabezas con la copia de las de Rafael”. Mas subrayaba poco después que se

debía recomendar a los discípulos “la constante observación de las bellas formas de la Antigüedad”¹⁶⁶.

Lo más significativo es la referencia explícita que hace Paret a la *Imitatione Statuarum* de Pedro Pablo Rubens. Paret, parafraseando a Roger De Piles, expresa sus ideas sobre el papel de la imitación de estatuas en el aprendizaje artístico:

“A unos es utilísima (la imitación de las estatuas) y a otros perjudicial hasta la mayor ruina del arte. Convengo, sin embargo en que para la mayor perfección no es tan sólo necesario este estudio, sino que importa hacer de él una segunda naturaleza; pero al mismo paso digo,

¹⁶⁵ Formaban parte de esta comisión inicial los académicos Mariano Salvador Maella, Francisco Bayeu, Luis Paret, Isidro Carnicero, Francisco de Goya, Alfonso Bergaz, Juan Adán, Gregorio Ferro, José Camarón, Manuel Salvador Carmona, Pedro González Sepúlveda, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez, Guillermo Casanova, Pedro de Silva y Juan de Villanueva, que dieron sus informes en el año 1792.

¹⁶⁶ BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española - RABASF, 1989, p. 219.

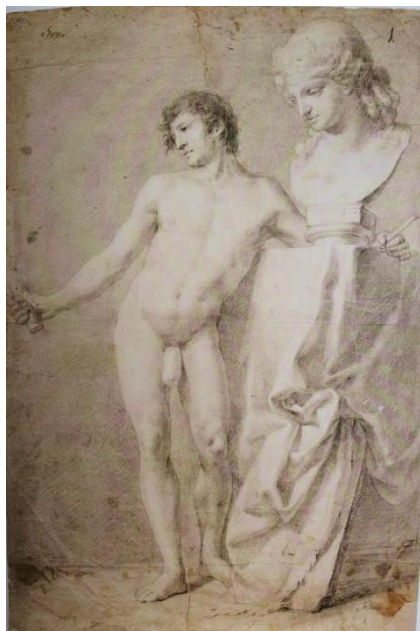
que la imitación de las estatuas debe ser juiciosa, de suerte que las obras no se resientan de la calidad de la piedra. Muchos pintores no aciertan a distinguir la materia de la forma, la figura humana de la piedra, ni a sí mismo la distancia que media entre la condición de la misma piedra y el artificio.”

En su informe, propone un método de estudios dividido en cuatro clases en el que, aunque no da excesiva importancia a la copia de estatuas, hace reflexionar al estudiante sobre los que, al igual que Roger de Piles, denomina “accidentes” del proceso, es decir las diferencias de las sombras y el claroscuro, las cualidades matéricas y el contorno. El pintor, para resolver tal cuestión, propone una solución basada en el aprendizaje directo de la estampa ya que esto contribuiría también a elevar el nivel cultural de alumnos y de no pocos profesores:

“... se franquearán todos los oportunos auxilios de estudio, sin reserva de la librería, que en todo tiempo debiera estar abierta para los Profesores de Bellas Artes. Por este medio se conseguiría que los jóvenes mirasen con interés la erudición que exige un quadro historiado, se instruirían a lo menos ocularmente examinando y tomando apuntaciones de las estampas de antiquaria en los trages y costumbres de los griegos, romanos, etc., y acaso muchos de los mismos jóvenes se aplicarían con este motivo al estudio de lenguas extranjeras, por cuyo medio disfrutarían de las excelentes obras de Artes que se encuentran en ellas, consiguiendo al mismo tiempo sacudir el yugo que le impondrá en lo sucesivo la necesidad de consultar para sus composiciones acaso con sujetos de cortos alcances que por el mismo hecho se consideran con voto de

excepción y derecho para decidir soberanamente en lo que realmente no entienden...”¹⁶⁷.

Por tanto, el aprendizaje se iniciaría con los llamados “Primeros rudimentos”, basados en el estudio inicial de las partes de la cabeza por



Academia Modelo desnudo con busto de Baco. Manuel Alegre 1791
Academia de San Fernando

separado (un procedimiento semejante al ejercicio de las cartillas de dibujo) y la copia de elementos de estampas seleccionadas de los artistas paradigmáticos del clasicismo: Carracci, Domenichino, Guido Reni y Rafael. En segundo lugar, propone la “copia de Figura de Academia” para los alumnos de pintura y escultura, acompañada del estudio de las proporciones, la geometría y la perspectiva. Después, pasaría al estudio del «Modelo de Yeso» alternando el maniquí “a discreción del Director del mes” y, por último, la copia del “Modelo del Natural”.

Hemos comentado anteriormente, que otro de los artistas a los que se le solicita su opinión para reformar los planes de estudio de la Academia en 1792 fue Francisco de Goya¹⁶⁸ y son clarificadoras las opiniones recogidas en su informe, dejando entrever otra sensibilidad, muy diferente a la hora de entender o de concebir la enseñanza artística:

¹⁶⁷ BÉDAT, C., *Op. Cit.* Pág.219 y ss.

¹⁶⁸ Sus clases en la Academia le ocuparon desde 1785 hasta 1797 aunque con interrupciones por otras obligaciones y por la sordera que padeció como consecuencia de la enfermedad sufrida en 1792.

“Cumpliendo por mi parte con la orden de V.E. para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el Estudio de las Artes, digo: que las Academias no deben ser primitivas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces que envilecen y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría, ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo. [...] Daré una primera para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión de obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino es un grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil”.

Sin entrar a entender lo que dice sobre “el depreciar a la naturaleza en comparación de las estatuas griegas” y los modelos de yeso, Goya opina “dejar en su plena libertad correr el genio de los Discípulos que quieran aprenderlas sin oprimirlos, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan a este o aquel estilo en pintura”.



Goya. *Hercules Farnesio* El Cuaderno italiano 1770-1786

Por otra parte, continua resaltando la importancia del dibujo al indicar que no ve necesario estudiar en un horario fijo perspectiva y geometría “puesto que el dibujo mismo lo pedirá a su tiempo” y expresa su admiración por Aníbal Carracci “que con la liberalidad de su genio dio a luz más discípulos y mejores cuantos Profesores ha habido, dejando

cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo ni método”.

También es crítico con la decadencia del arte en ese momento y advierte que “no deben ser arrastrados del poder ni de la sabiduría de las otras ciencias y sí gobernados del mérito de ellas”, e insiste en el estudio de la Naturaleza como fuente fundamental de inspiración, y la práctica del dibujo que conllevará a la asimilación de las leyes de la pintura.

Finaliza su escrito comentando que “no hay otro medio más eficaz de adelantar las artes”¹⁶⁹.

La pedagogía artística del academicismo español se había organizado según un rígido sistema reglamentado en función de las ideas estéticas de Anton Rafael Mengs, defensor a ultranza de una doctrina clasicista. Para él, el Arte había alcanzado su máximo esplendor en la Grecia clásica porque esta cultura había entendido que la esencia de la creación artística se hallaba en la asimilación de un modelo estético único y relevante, que no se encontraba en la naturaleza, sino que se adquiría a partir de una observación selectiva de la misma, recogiendo de cada objeto los elementos que no presentan defectos. La creencia en esta belleza única condicionó decisivamente la enseñanza académica, puesto que impuso una determinada forma de entender, de aprender y de enseñar el arte, en la que no se contemplaba la más mínima posibilidad de llevar a la práctica algunos valores propios de la nueva sensibilidad romántica, como la valoración de la individualidad, el talento personal, la libertad de escuela, el sentimiento de genio, etcétera, que chocaban frontalmente con el sistema creado por Mengs.

¹⁶⁹ *La academia y Goya en*
<http://www.realcademiabellasartessanfernando.com/es/goya/la-academia-y-goya>

Estas enseñanzas son las que se prolongarán hasta prácticamente nuestros días, pero la continua degradación de las propuestas metodológicas, -sobre todo la progresiva mecanización de las técnicas y la pérdida del contacto con el modelo vivo, que se acentuarán en los años posteriores a la Guerra de la Independencia-, van a generar una reacción contraria pero positiva en los artistas del primer Romanticismo que con sus obras terminarán dando la razón a las palabras de Goya citadas anteriormente.

Las instituciones académicas que funcionaron en aquel período, generaron una serie de prejuicios sobre sus actuaciones, especialmente a finales del siglo, que hicieron que el término academia llegara a considerarse como sinónimo de institución anticuada y represiva de la libertad de creación artística, así como de convertirse en instrumento de control oficial del gusto. Sin embargo, es justo reconocer que, hasta ese momento, jugaron un papel decisivo para el desarrollo y dignificación de la enseñanza artística y por ende, del dibujo.

II.6. EL SIGLO XIX

II.6.1. Introducción

Durante el siglo XIX se van a combinar una serie de factores que, aunque ajenos a la realización artística, influirán decididamente en ella. Hasta el siglo XVIII los grandes protectores de los artistas habían sido los tradicionales centros del poder, esto es, la nobleza, la Iglesia y especialmente la monarquía.

La finalización de modelo político del Antiguo Régimen tuvo también consecuencias en el terreno de la creación y del academicismo artístico, pues la revolución burguesa modificaría radicalmente el proceso de relación entre el artista como creador y el público como consumidor de arte, con la clara intención de limitar la intervención del Estado y en general de todos los poderes públicos tanto en el proceso creativo como en la venta de la obra al considerarse ésta como objeto sometido a las leyes mercantiles. Lógicamente, con anterioridad, existió un mercado libre en el que mediaba siempre un encargo o un contrato, pero será a partir de esta etapa cuando se considere que lo más conveniente es la venta directa artista-publico sin necesidad de la mediación de un encargo.

Por tanto, el perfil del mecenas del siglo XIX se va a transformar de forma evidente con la aparición de la Revolución Industrial y de una nueva clase social, la burguesía, que introducirá un nuevo parámetro estético en el que, frente a la idea de lo inmutable, se impone el deseo de realidad, de pragmatismo, la aceptación de lo cotidiano y, también la exaltación de lo propio, el nacionalismo, como consecuencia de los mismos ideales; todo ello se intentará reflejar en el arte y especialmente en una pintura en la que, el desarrollo de géneros como el paisaje o el costumbrismo, considerados hasta entonces como inferiores, tendrá una importancia hasta ahora desconocida,. En este sentido, como se ha

indicado, frente a la simple copia de la estatua clásica -permanente ideal de belleza- se comenzó a defender la reproducción fiel de la naturaleza, del paisaje con lo que el antiguo concepto de la jerarquía de géneros por el que se admitía la superioridad de la pintura de historia o el retrato por encima de los demás, comenzó a desaparecer.

Simultáneamente, también se produjo una reacción a favor del color frente a lo que algunos llamaron la “dictadura de la línea” o del dibujo; o a nivel temático la valoración de otros elementos de la naturaleza frente a la preponderancia de la representación del cuerpo humano. Todas estas modificaciones, en lo que se refiere a la manera de entender la realización artística, tenían necesariamente que repercutir en unas instituciones como las academias que poseían una concepción tremendamente monolítica de la enseñanza.

La academia no existió prácticamente durante el periodo 1808-1814 correspondiente a la Guerra de la Independencia¹⁷⁰.

A partir de 1814 las enseñanzas van a cambiar mínimamente, pues aumenta un poco la tolerancia y se intenta reconocer en mayor medida la diversidad estilística, opinión que mantendría, entre otros, el pintor José de Madrazo.

Prácticamente, a partir de la tercera década del siglo, la tensión en torno al tema de la formación del artista se centró en primer lugar, en la actitud de las academias, que obstaculizaban, desde una posición oficial, la capacidad de creación; y, por otro, la propia voluntad del artista, que deseaba liberarse de tal limitación. La docencia académica, a medida que avanzaba el siglo XIX, se consideraba como una imposición que aplicaba un modelo educativo en el que prevalecía la autoridad del profesor o maestro y una concepción estética basada en una normativa excesivamente rígida, planteamientos que se enfrentaban a la libertad

¹⁷⁰ CAVEDA, José: *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando*. T.I. Madrid. Imprenta Manuel Tello. 1867, pp. 47, 67-68

que proponía un modelo educativo preacadémico en el cual las relaciones maestro-discípulo se establecieran libremente, sin necesidad de una institución que las normalizase. En este sentido, sería Francisco de Goya, a finales del siglo XVIII, quien comenzaría la defensa del artista en ese deseo de liberarse de tales ataduras y continuaría, posteriormente, a través de otros artistas como Antonio M^a Esquivel, José Galofre o Federico de Madrazo.

A partir de la década de 1830 las revistas españolas vinculadas a la corriente romántica como "El Panorama", "El Artista", "El Observatorio Pintoresco", etc., comenzaron a incluir artículos en los que se criticaba la situación descrita anteriormente, proponiendo diversas alternativas. Así, uno de los puntos fundamentales reivindicados era la necesidad de redefinir las relaciones artista - Estado. El punto de partida es la denuncia de la situación en que se hallaban, aunque también aparece como otro elemento a tener en cuenta el hecho de que la supervivencia de los artistas dependía de la generosidad del Estado, sobre todo, por su capacidad de promover las exposiciones públicas.

En esta coyuntura será donde la crítica a la academia empiece a aflorar, poniendo al descubierto con toda claridad los problemas de su programa docente: la excesiva rigidez de sus planteamientos, la falta de determinadas enseñanzas, la obligatoriedad de cursar otras que se consideran innecesarias...etc., en definitiva, una incompatibilidad con la institución académica, manifestada, en ese momento, únicamente por el pintor Antonio M^a. Esquivel, que deja en evidencia la escasa voluntad de los partidarios de la nueva sensibilidad romántica de sacrificar sus ideales referidos a la creación artística en favor de una institución que mantenía su declarada voluntad de condicionarla. Lo expresaba así:

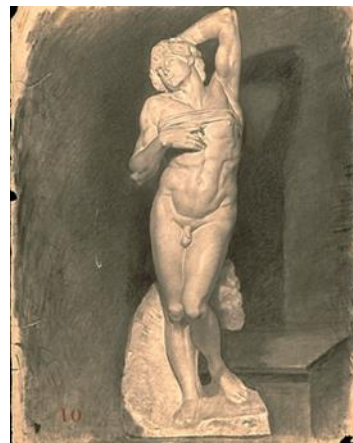
“Estos males son irremediables en tanto que no varía de forma la Academia de San Fernando, que es la suprema reguladora en materia

de bellas artes. Los profesores de éstas, que pertenecen a ella, pero que no la componen y son los únicos que pudieran extirpar el daño, no pueden hacerlo porque ni está en sus atribuciones ni, lo que es más raro aún, se reúnen jamás con el objeto de examinar, modificar y corregir los métodos de enseñanza, como debiera ser. En tanto, los abusos continúan y los artistas aislados por reglamento sólo pueden llorarlos y declamar contra ellos.”

Las tormentosas relaciones entre el control académico y los nuevos ideales artísticos quedan también recogidas en la petición que en 1844 el pintor de paisaje Jenaro Pérez Villamil hace a la Comisión de Pintura de la Academia solicitando una plaza de Teniente Director de la misma. La citada solicitud fue rechazada por la Comisión de pintura y escultura argumentando que solo se admitían para esa clase a los “...Académicos de mérito por la Pintura histórica, siéndolo el D. Genaro (Pérez Villamil) solamente por el paisaje, sin opción a las clases referidas como ramo accesorio, es visto que no puede en manera alguna obtener los honores que solicita, sin recibirse antes de tal Académico de mérito por la historia”. Pérez Villamil consiguió su autonomía como género y su carácter oficial no gracias a los académicos, que continuaban inmersos en la monolítica estratificación de géneros establecida por la Academia en el siglo anterior, sino a la intervención directa de la Reina que por medio de Reales Órdenes le nombró Teniente Director y Catedrático de Paisaje.

II.6.2. La separación Academia - Enseñanzas de Bellas Artes.

Durante el siglo XIX la Academia de San Fernando será testigo de un acontecimiento trascendental para su historia posterior: la separación entre las enseñanzas de bellas artes y Academia, formación que la institución había asumido desde sus orígenes. Tal acontecimiento supondría el primer paso para la definitiva separación. Las citadas enseñanzas se impartirían, desde 1844, en la recién creada Escuela de Nobles Artes que, con su Reglamento de 1845, aprobaría unos nuevos Estatutos pasando a denominarse Real



Antonio Alsina 1820 Biblioteca BB.AA. UCM

Academia de Nobles Artes de San Fernando. En el siguiente año, se reestructuraron estos últimos quedando definidos los dos niveles de formación: estudios elementales y estudios superiores que se aplicarían a partir de 1849 a las escuelas provinciales y la creación de nuevas academias¹⁷¹, que a su vez se dividirían en Primera Clase, como Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla, con sus escuelas, de Pintura, Escultura, Grabado y Maestros de obras) pudiendo impartir también las enseñanzas artesano-industriales; y de Segunda Clase con una enseñanza artesanal de carácter más popular¹⁷².

De entre las críticas más duras al sistema educativo artístico académico cabe destacar la que llevó a cabo el pintor José Galofre y Coma a su vuelta de Italia cuando publica en 1851 *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes* donde

¹⁷¹ Independientemente de la de Madrid, incluyendo las creadas en el siglo XVIII, se pasó a trece Barcelona, Bilbao, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza.

¹⁷² PAZOS BERNAL, M^a. de los Ángeles. *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*. Op. Cit. Págs. 27–40

exponía que las academias no habían conseguido sus objetivos bien “por negligencia o por error...y han servido a las Bellas Artes más de daño que de ventaja”¹⁷³. Dicha crítica llegó a su punto más alto cuando solicitaba “Por tanto o refórmense las Academias o destrúyanse como cosa inútil y de poco fruto”¹⁷⁴.

Además de *El artista en Italia*, en los años siguientes, publica una serie de artículos de prensa donde vuelve a arremeter contra la institución académica y su inútil organización.

Entre las ideas para reformar las academias y escuelas artísticas Galofre propone:

“Para la educación, reducir el número de profesores de planta; los que quedasen, escogidos entre los más distinguidos, que enseñasen a un número reducido de jóvenes, que por talento u genio y por contar con algunos medios para seguir estudiando, ofreciesen la posibilidad de ser buenos artistas y tuviesen una educación más atendida y genuina, recibéndolos en su trato y en su particular taller, haciéndolos por la noche estudiar del natural y el yeso de la Academia, la cual, además de estos estudios, fuese un centro de conversación artística donde profesores, discípulos y aficionados y toda persona ilustrada tuviese acceso y entrada. Y para no dañar a los profesores sobrantes, agregarlos a las clases de dibujo lineal y adorno, que son las que debieran recibir las masas de la juventud artesana que hoy se dedica a las Nobles Artes. Estas enseñanzas si que nunca se prodigarán bastante y señala más adelante “ que no se eduquen todos los

¹⁷³ GALOFRE, José: *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851. Pp. 158-159

¹⁷⁴ José Galofre comulgaba con el ideario nazareno que, frente al modelo de academia, pretendía, una vuelta al sistema de taller medieval como el lugar idóneo para la enseñanza artística. Citado por Elisa Povedano Marrugat en “Enseñanza de las Bellas Artes en España” en *Al Ándalus. Una entidad compartida*. 1999 pp. 131-145

discípulos como ahora por el dicho principio de la belleza única, que aunque no de reglamento, pero sí de hecho se ejercita actualmente, enseñando a todos por el estilo elevado de la historia, que es para muy pocos ingenios, y el menos necesario por ahora en España, pues aun los que vienen de Roma al finalizar sus pensiones, tienen que acomodarse a hacer retratos, y aun este género va perdiendo terreno a medida que adelanta el daguerrotipo”¹⁷⁵.

A continuación propone la siguiente distribución de materias:

-Pintura: histórica (profana y religiosa); de género; paisajes y flores; marina: de acuarela para pintores de teatro y perspectiva.

-Escultura: histórica (profana y religiosa); de género y ornato; de grabados en los varios géneros que le son propios.

-Arquitectura: religiosa, profana, monumental y doméstica¹⁷⁶.

Tales propuestas obtuvieron réplicas y contrarréplicas a cargo de Federico de Madrazo y J. M. Eguren insistiendo en los beneficios de la Academia como una institución que había sido seña de identidad de una sociedad avanzada independientemente del nombre que tuviera.

Por supuesto las propuestas de Galofre fueron rechazadas.

La Ley Moyano de 1857 será la que establezca en Madrid una Escuela de Bellas Artes de carácter superior para las enseñanzas de pintura, escultura y grabado, enseñanzas que hasta entonces dependieron de academias, diputaciones o ayuntamientos. Ello conllevó la elaboración de

¹⁷⁵ CALVO SERRALLER, Francisco: “Las Academias Artísticas en España”, Epílogo en Nikolaus Pevsner: *Op .cit.*, pp.237-238.

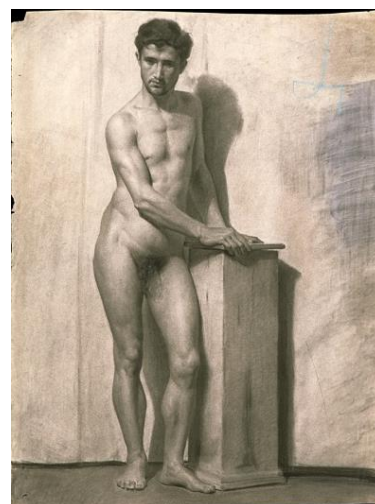
¹⁷⁶ CALVO SERRALLER, : *Op .cit.*, p 237

un nuevo plan de estudios y que en 1858 se decretara la separación del resto de las escuelas de bellas artes de sus respectivas academias¹⁷⁷.

En 1864, se produjo una nueva reforma de estatutos de la Academia, en los cuales quedan totalmente claras sus funciones y donde no se hace mención alguna a las enseñanzas artísticas y que, como indica el profesor Arañó: se trató de un proceso en el que: “ en definitiva, se anula su función docente”¹⁷⁸.

Las reformas de los estatutos de la institución académica continúan produciéndose a lo largo de esta segunda mitad del siglo, y así, entre las más importantes caben mencionarse, en primer lugar, la de 1871 que publica una serie de reformas legales que transformaron, con sus planteamientos, no solo la Escuela de Madrid, sino también y como consecuencia de ésta, al resto de las escuelas de la Península. Son tres reales decretos fechados en 5 de mayo y firmados por el Ministro de Fomento¹⁷⁹.

El primero creaba una Escuela de Artes y Oficios en Madrid, el segundo transformaba los planes de estudios de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado; y el tercero suprimía la carrera de Maestros de Obras. Se pretendía con ello, diferenciarlos claramente.



Pedro Collado y Fernández
1874 Biblioteca FBB.AA. UCM

La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado se preocuparía, fundamentalmente, por las manifestaciones puramente artísticas y estéticas y se crearía “en el Conservatorio de Artes, una Escuela de

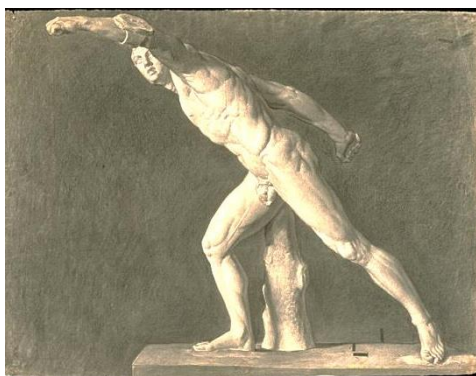
¹⁷⁷ ARAÑÓ GISBERT. Juan Carlos: *La enseñanza de las Bellas Artes en España. (1844-1980)*. Ed. de la Universidad Complutense. Madrid. 1988. pp. 73-76.

¹⁷⁸ ARAÑÓ GISBERT. Juan Carlos: *Op. cit.*, 1988, p. 144

¹⁷⁹ Real Orden. 5-V-1871

Artes y Oficios destinada a popularizar la ciencia y sus importantes aplicaciones, formando la educación del artesano, maestro de taller, contramaestre de fábrica, maquinista y capataz y propagando los conocimientos indispensables a la agricultura e industria de nuestro país".(Art.1º).

El segundo decreto de 1871 reorganizaba la Escuela de Especial de



C. Durán de Cottes. 1885 Biblioteca
BB.AA. UCM

Pintura, Escultura y Grabado, proponiendo como objetivo "dar en su mayor extensión los estudios de estos ramos de las Bellas Artes en su carácter esencialmente artístico" (Art.1º del R.D.). Con ambas medidas se pretendía cubrir las necesidades de aprendizaje del obrero y del artista.

Por otra parte, con estas reformas, la Escuela de Artes y Oficios, absorbió los estudios elementales de las Escuelas de Bellas Artes, así como sus profesores, materias y asignaciones económicas. En 1892 las escuelas provinciales de bellas artes pasaron a depender de las correspondientes universidades, salvo la de Valencia que lo haría en 1895; y finalmente en 1898 las escuelas provinciales de bellas artes pasan a manos del Estado¹⁸⁰.

En general, las academias tuvieron serias dificultades para afrontar los cambios debido fundamentalmente a la falta de equipamientos y la pésima organización centrada, casi exclusivamente, alrededor de algunas personalidades.

El sistema de enseñanza se basaba en tres áreas fundamentales:

¹⁸⁰ Las de Barcelona, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza

- la primera enfocada a asimilar los conceptos elementales como eran los principios del dibujo, el conocimiento de materiales, y estudios de proporción y perspectiva.
- La segunda, denominada de cursos preparatorios, se enfocaba a la adquisición de procedimientos de dibujo y los fundamentos de pintura, adiestrándose en la copia de modelos clásicos.
- La tercera se destinaba a cursos de pintura, escultura y grabado con un mayor grado de complejidad, insistiendo especialmente en el tema de la Composición.

En lo que se refiere a la Metodología empleada en las escuelas, poco cambió con lo visto anteriormente, aunque se hacían esfuerzos en separar los aspectos teóricos y prácticos. Aun así resulta muy complicado hablar de la aplicación de un modelo didáctico pues los profesores se limitaban a ofrecer unas enseñanzas que consideraban necesarias para la formación de futuros artistas y para ello se ofrecía una instrucción basada en las materias clásicas pero sin una programación mínima sobre contenidos desarrollados, ni distribución temporal a lo largo del curso y caracterizada por la ausencia de contenidos teóricos. Como mucho, sólo se podía intuir algo programático a través de los propios nombres de las asignaturas.

Por tanto, se podría decir que el modelo didáctico académico era, heredero, a su vez, del taller renacentista en el que la instrucción se seguía centrando en el trabajo del alumno a partir de la imitación de modelos objetuales propuestos por el profesor, trabajo absolutamente controlado por las correcciones del maestro, y donde el nivel de dificultad del aprendizaje dependía de la voluntad del mismo.

En este modelo, como indica el profesor Arañó, “el principio de autoridad depende fundamentalmente de la elección del maestro realizada por el

discípulo. Cuando no es elegido y aceptado el profesor, sino impuesto por el sistema, se pueden originar conflictos y tensiones en el momento de emitir juicios críticos sobre el trabajo del alumno”¹⁸¹.

Tiempos en los que la “verdadera” enseñanza de las artes estuvo siempre guiada por la simple normativa del profesor, pautas a través de la cuales imponía la razón de su doctrina, que normalmente no era otra que la de su propia obra.

¹⁸¹ ARAÑÓ GISBERT. Juan Carlos: “La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural” en *Arte, individuo y sociedad*, N° 2, 1989, págs. 9-30.

II.7. EL SIGLO XX

También fue polémico el siglo XX en la evolución de las enseñanzas artísticas y nada más entrar el siglo se produce



C. Cabañas / 1902 Biblioteca
BB.AA. UCM

la reunificación de las Escuelas de Artes y Oficios y de Bellas Artes, que pasarían a denominarse desde el Real Decreto de enero de 1900, Escuelas de Artes e Industrias¹⁸².

Ya en la primera década del siglo, comienzan a surgir otras posibilidades,

escuelas libres o semilibres, en las que se imparten enseñanzas artísticas¹⁸³. Por otra parte, la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia se incorpora al Estado en 1918, aunque sólo oficialmente y en 1922 se dicta



Enrique Brañez / 1910 Biblioteca
BB.AA. UCM

un nueva reglamentación para la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y que, en opinión del profesor Arañó Gisbert, resultó más novedosa en un doble sentido: en primer lugar se reorganizan las materias de forma que cada grupo corresponde a un año escolar y a una especialidad; y por otra parte, otra decisión importante será el reconocimiento de la formación de los profesores dedicados a la

¹⁸² MARTÍNEZ-ALCUBILLA, M. y A.: *Apéndices al Diccionario de la Administración Española. Boletín jurídico administrativo*. Madrid, 1900, pp.5-17.

¹⁸³ Se crea en Barcelona hacia 1903 la FAD (Fomento de las Artes Decorativas, la Escuela de Cerámica de la Moncloa (1911) o la de Artes Decorativas Luján Pérez (1918).

enseñanza artística¹⁸⁴. A pesar de ello, no parece que hubiera ningún progreso especial a nivel pedagógico.

En la década de los años 30 la Escuela madrileña volvería a sufrir cambios en su denominación y estructuración como fue la decisión, en 1934, de establecer tres secciones organizadas por artistas relevantes: Cultura artística, Prácticas generales y Prácticas profesionales; por otra parte, la Escuela de Valencia dependería de hecho, de la de Madrid en 1932 por encima de la tutela de la propia Academia de San Carlos¹⁸⁵.

Durante la contienda civil las Escuelas Superiores de Bellas Artes prácticamente dejaron de funcionar,¹⁸⁶ aunque existió una comisión y una posterior Junta (1936) que elaboró un plan de estudios, que no pudo desarrollarse por el comienzo de los trágicos acontecimientos.

La cuestión más preocupante, en opinión del profesor Arañó, fue "...que no se conocían los límites entre las artes y oficios y las bellas artes, como puede apreciarse en la Orden de 1935, por la que se convalidaban asignaturas comunes"¹⁸⁷, y, por otra parte, se cambiaba la denominación de las tres secciones citadas anteriormente pasándose a llamar: prácticas de las artes, disciplinas histórico-artísticas y disciplinas auxiliares

En este contexto, reseñar el que pudo ser un proyecto alternativo de reforma de enseñanzas artísticas, nos referimos a la propuesta que realizó el escultor Ángel Ferrant en 1932 basándose en los modelos austriaco y alemán e intentando promover las ideas de William Morris, es decir, la unión de arte y trabajo utilizando como solución metodológica el

¹⁸⁴ ARAÑO GISBERT, Juan Carlos: *Op. cit.* pp. 235-236

¹⁸⁵ *Ibídem*, págs. 9-30

¹⁸⁶ La de Madrid se trasladó al Palacio de Bibliotecas y Museos. Citado por LLORENTE. Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor. 1995, p. 171

¹⁸⁷ ARAÑO GISBERT, Juan Carlos: *Op. cit.* pp. 270-273

uso de talleres. Ferrant ejerció como profesor de Modelado y Vaciado entre 1914 y 1954 en Barcelona y Madrid y a lo largo de los años redactó algunos textos de carácter pedagógico reformista, destacando entre ellos

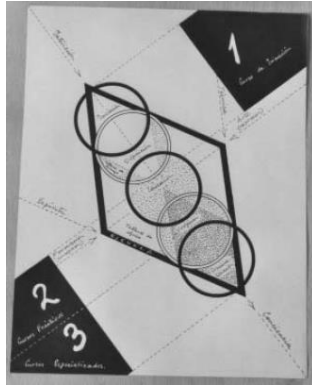


Gráfico del ensayo *Diseño de una configuración escolar. El Estado y las Artes plásticas. 1931*

uno fechado el 30 de abril de 1931 en la Escuela de Artes y Oficios y de Bellas Artes de Barcelona y editado en 1932 con el título *Diseño de una configuración escolar. El Estado y las Artes Plásticas*.

Este texto, que realmente muestra un plan de estudios sobre la orientación pedagógica y el funcionamiento de las enseñanzas artísticas, recoge una serie de propuestas de mejoras concretas para la formación de los estudiantes,

tales como:

- la abolición de la imitación basada en el despotismo de la copia,
- prioridad a lo que potenciara la individualidad de los alumnos: libertad expresiva, experimentación formal, el desarrollo de la intuición, el estudio de la naturaleza, etc.,

Dicha propuesta fracasó debido a la oposición que encontró entre sus compañeros más conservadores que calificaron sus escritos “de teorías más o menos de vanguardia y de provincianismo mejicano, germánico o soviético” aludiendo a la innovación artística llevada a cabo en México y Rusia, así como en Alemania a través de la Bauhaus o en Viena, en 1927, a través de la Kunstgewerbeschule, donde recibiría las influencias de profesores como Franz Cizek y Eugen Steinhof

En 1938 el gobierno de la Segunda República nombró, en plena Guerra Civil, una Comisión de expertos en la cual participó, desplazándose a Barcelona para organizar la reforma de la enseñanza artística y es en

ese periodo cuando elabora otro proyecto docente titulado *La educación en arte y sus tangencias con la enseñanza general* para la reforma de las Escuelas Superiores de Bellas Artes vinculando estos estudios a otras disciplinas artísticas y educativas y dando importancia a la función del profesor como Artista-profesor.

En 1948 escribe un texto donde resume las características que, en su opinión, debe reunir una escuela experimental de arte, proponiendo como núcleo central la creación del “Taller-estudio de iniciación” donde la experimentación será fundamental y basada en la libre elección de materiales, el carácter lúdico al trabajarlos y su manipulación intuitiva. En dicho taller ocupará un lugar preferente la idea de la creación frente a la de industrialización.

En cuanto al profesorado, prácticamente se remite a las características descritas en el ensayo de 1931 y estimaba que la misión del profesorado debía centrarse en la orientación y el apoyo, de esta forma, maestro y alumno participarían juntos en el proceso educativo, formación que duraría entre cuatro y seis años, aunque no fijaba cursos o programas, así como tampoco el paso del alumno de un taller a otro.

Específicamente sobre la didáctica del dibujo escribió algunas cartas de carácter privado, pero que son igualmente reveladoras de sus aportaciones. En la primera de ellas, dirigida a una maestra y titulada *Dibujar, dibujar mucho, dibujarlo todo desde el principio*, considera el dibujo como medio de expresión, distinguiendo entre “dibujar propiamente -representar las cosas por medio de figuras originales- y reproducir –obtener o repetir aquella figura que vemos, del mismo modo que se ve hecha o de manera análoga”. En este sentido rechaza las láminas como modelo ya que el mejor modelo se halla en la imaginación: “todo dibujo debe ser figura e imagen de una forma real que antes no

existía, por tanto dibujemos del natural, observando; de memoria, recordando; dibujemos todo lo que puede presentársenos delante de los ojos. Y terminas añadiendo:

“Dibujemos también lo que soñamos, lo que nos cuentan, lo que leemos, lo que escuchamos, lo que sentimos. Dibujemos lo que quisiéramos que existiese. Todo, menos aquello que ya existe dibujado.”

En otra carta de 1945 titulada *Programa para dibujar en vacaciones de verano dedicado al alumno Bienvenido Martín Hergueta, por el profesor Ángel Ferrant*, ofrece una serie de orientaciones conceptuales, técnicas y procedimentales que incluye el rechazo de la copia de estampas, la observación del natural y el empleo de la imaginación, a la par que establece nueve observaciones esenciales en la práctica del dibujo:

1º Comenzar a dibujar con línea sin cálculos previos, observando el natural y dibujar sus contornos “obedeciendo a la impresión que al mirarlos se haya recibido”.

2º .Observación del natural y trazo, rápidos; proponiendo que se refleje no lo que vemos sino lo que sentimos con respecto a proporción, dirección o situación dentro del conjunto. Las imágenes tendrán aspecto de garabatos geométricos.

3º Observación del natural y trazo, lentos. Se atenderá minuciosamente a los detalles de la forma del modelo.

4º Dibujos frontales: estudiar las figuras corpóreas en sus formas más simples y características para conseguir reflejar la estructura de volúmenes dibujándolas frontalmente.

5º Dibujo de escorzos. Ferrant sugiere reflejar puntos de vista poco frecuentes que evidencien abultamientos y depresiones.

6º Dibujos con tinta con pluma, pincel o palillo, con la finalidad de adquirir seguridad y precisión en el trazo.

7º Dibujos con mancha para valora las masas y relacionar volúmenes a través del claroscuro, utilizando lápiz blando, carbón o tinta y su aplicación con los dedos.

8º Dibujos de recuerdos, aprovechando la fuerza visual de recuerdos, descripciones de lo contado o de lo soñado: “convertir en una estampa real la imaginada”.

9º Dibujos de invención, que incluyan figuras que no guarden relación aparente con lo real. Para Ferrant “el fundamento de la composición, el arte de componer, reside precisamente en este tipo de expresión abstracta de las formas.

Independientemente de las cartas anteriormente citadas, las preocupaciones pedagógicas de Ferrant también se observan a través de los textos de unas conferencias pronunciadas en 1936 en Madrid durante los cursos de formación y selección del profesorado de dibujo para institutos

En la primera conferencia titulada *La Escultura. Dibujo en el espacio* plantea dos direcciones del dibujo: dibujo descriptivo o científico –el de los cuerpos geométricos- y el dibujo expresivo o de arte –los relacionados con las formas naturales- aunque matiza que el dibujo en el bachillerato debe ser la unión de los dos. Para el escultor, la esencia del dibujo es la medida y hace hincapié en un aspecto que considera fundamental: la intuición y cómo el profesor de dibujo tendrá que evitar poner estímulos reflexivos que desvíen el camino de esa intuición “trayendo a cuento, con la mayor inoportunidad, explicaciones de perspectiva y escorzos”; añade la necesidad de que los alumnos modelen o tallen si los medios lo permiten, pues para él las líneas del

dibujo “son las de lo que se siente y no las de lo que se ve. Trazos convencionales, comúnmente preliminares. Trazos divididores, indicadores; o que registran algo que es guía y esclarecimiento, o bien son pauta en la que se simplifica la complejidad adjetiva de la forma”. También diferencia otros tres tipos de trazos: los “brotes espontáneos de lo que se siente”; los trazados de orientación pura y racional, y los que, para él, forman el verdadero dibujo, los referidos “a cuando el análisis que del modelo o de la imagen perseguida se hace, no ha perdido su nexo o la suscitación emocional que fue punto de partida e incentivo”.

Por otra parte, lo importante para Ferrant es que el profesor no cambie el rumbo del alumno, pues piensa que pudiera suceder que el trabajo del alumno “se resintiera del peso de dos personalidades: la del escolar y la de quien lo dirigió”. Por último, al finalizar esta conferencia concluye haciendo una llamada de atención sobre el respeto al temperamento o la personalidad del alumno.

La segunda conferencia de 1936, la tituló *Proporción y composición*” insistiendo en que componer consistente en situar las líneas, formando una unidad¹⁸⁸.

Comenzado ya el franquismo, se organizaron algunos cursos, bien de recuperación, bien de tipo intensivo, pero siempre reservados a alumnos que comulgaran con el régimen. La Escuela de Bellas Artes madrileña se denominará Central de Sn Fernando y se crean otras como la de San Jorge de Barcelona o la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, además de la de San Carlos de Valencia, impartándose en ellas las especialidades de Pintura, Escultura y

¹⁸⁸ ASENJO Ignacio “Ángel Ferrant. La renovación de la enseñanza artística” en *Arte, Individuo y Sociedad* 2007, vol. 19 7-36; FERRANT, Ángel: “El Estado y las Artes Plásticas. Diseño de una Configuración Escolar” en *Arte, l(I)*, pp.13-19. 1932

Grabado y Restauración, a las que habría que añadir la enseñanzas de preparación para obtener el título de profesor de dibujo.

Las materias que se impartirían eran¹⁸⁹ :

- a) Enseñanzas preparatorias, común a todas las secciones
- b) Sección de Pintura
- c) Sección de Escultura
- d) Enseñanzas complementarias para el profesorado de dibujo
- e) Grabado y Restauración
- f) Enseñanzas especiales establecidas a propuesta de cada escuela

A nivel general, desde mediados de los años 40 no se aprecia especial transformación en los planes y metodologías de las enseñanzas artísticas, aunque alguna reforma podría destacarse como la regulación de la sección del profesorado de dibujo en 1946.

Con la Ley General de Educación de 1970 se reorganiza el sistema educativo, y con ella se adscribirán a la Universidad las Escuelas de Bellas Artes, aunque, debido a la escasa labor investigadora dentro de la propia Escuela y la ausencia de un concepto claro de enseñanza artística, no será hasta cinco años más tarde cuando se lleve a efecto tal incorporación.

Aun así, la incompetencia de las instituciones universitarias hizo imposible una reforma que podría haber dado solución a los problemas sobre curriculum y metodología que la enseñanza artística venía

¹⁸⁹ Boletín Oficial del Estado, nº 224, de 11 de agosto de 1940, pp 5574-5577

arrastrando, quedándose todo en un cambio nominal pero donde cada escuela mantenía su diferencias programáticas y estructurales¹⁹⁰.

En la década de los 80, comienza el actual ordenamiento en facultades de bellas artes que se fueron creando en un corto periodo transcurrido entre 1982 y 1986. Dichas facultades dividían las enseñanzas de Bellas Artes en tres ciclos: uno inicial o común de tres años de duración, otro ciclo de dos años de especialización y un tercer ciclo para estudios de doctorado

El proceso de enseñanza del dibujo artístico, viene estando sometido a un desprestigio generalizado, que se ha hecho más intenso cuanto mayor ha sido el desfase de los centros de enseñanza artística con la plástica contemporánea, pues en un plazo de tiempo realmente corto ha tenido que asumir, al mismo tiempo, las experiencias contemporáneas del arte y el debate de las nuevas profesiones y tecnologías (ilustración, diseño por ordenador, etc.).

El sistema adoptado durante la segunda mitad del siglo XX ha sido bastante inmovilista en el sentido que ha mantenido la antigua idea de que en los modelos de la pintura y la escultura se resumía el saber artístico y que otras materias como el diseño o la fotografía poseían un carácter secundario, pero quizás ese monolitismo donde mejor se podía apreciar era en la consideración o convicción de que solo existía una única estrategia para definir y comprender las imágenes: la que procedía de antigua tradición que consideraba un determinado tipo de ejecución del modelo como la única forma de alcanzar el prestigio o la excelencia formal gráfica.

El hecho de asumir durante demasiado tiempo las propuestas más conservadoras del antiguo sistema académico, manteniendo el valor más

¹⁹⁰ ARAÑO GISBERT, Juan Carlos, *Op. cit* pp.9-30

negativo de su enseñanza tradicional, es decir, el ser un modelo formal de representación descriptiva, escasamente crítico con la enseñanza artística, y no apostar por un concepto más complejo del dibujo como construcción de una idea, ha hecho que se siga identificando con la imagen antigua de las Bellas Artes.

II.8. EL SIGLO XXI

Las nuevas carreras, adaptadas al Espacio Europeo de Educación Superior, tienen una duración de cuatro años (240 créditos), con determinadas excepciones y la implantación generalizada de los Grados a partir del curso 2009-2010.

El Programa de Convergencia Europea determinó una revisión del plan de estudios de Bellas Artes, y la creación de tres títulos de grado distintos: Bellas Artes; Conservación y Restauración, y Diseño. El grado en Bellas Artes se comenzó a impartir en el curso 2009-10, y hubo que esperar al curso 2011-12 para que los otros dos grados iniciaran su propio proceso. El Libro Blanco para el diseño de titulaciones vinculadas a Bellas Artes contemplaba también la futura creación de una nueva área de conocimiento relacionada con la Fotografía y el Vídeo.

Debido a la enorme cantidad de cambios que se vienen dando en la sociedad actual, en la enseñanza de las Bellas Artes y dentro de ella en la del dibujo artístico, se está generando una gran preocupación entre buena parte del profesorado que se dedica a ello y que hasta hace poco tiempo no había manifestado.

Hoy la enseñanza del dibujo parece acercarse más a un periodo de transición desde la instrucción hacia la formación, lo que supone, como comenta el profesor Aznar Vallejo: “que el centro de interés se ha desplazado desde “lo que ya sabe el profesor” a “lo que es capaz de encontrar el alumno”, y en ese sentido la acción docente va a estar

decididamente influenciada por la adecuación de los recursos y métodos de enseñanza”¹⁹¹.

La cuestión modélico-pedagógica continúa presentándose como un conflicto entre lo que son las generalidades de los modelos clásicos entendidos en su sentido tradicional de representación descriptiva y las propuestas gestuales-abstractas consideradas “modernas” de quienes desean imponer, en no pocos casos, nuevas experiencias sin haber sido estudiadas o reflexionadas suficientemente.

Pero lo cierto es que no se puede estar al margen de la constante puesta al día pedagógica como medio de mantenerse en contacto con la realidad diaria en la que se desarrolla la tarea educativa artística.

Es necesaria una constante actitud reflexiva y analítica sobre la enseñanza del dibujo que permita mantener debates imprescindibles y vías de investigación sobre su eficacia y funciones en la actualidad, pero también sin olvidarnos de su larga historia, pues el dibujar ya no es solo el proceso previo de las tradicionalmente denominadas “obras mayores”. Tampoco es solo una cuestión de pura expresión.

Creemos que se debe entender como un pensamiento y una actividad referidos a un proyecto o al desarrollo de una idea, y en la actual situación, donde el dibujo suele estar bastante presente en distintos ámbitos socioculturales y profesionales, sería necesario reivindicarlo académicamente pero a través de la revisión de la tradición intentando valorar sus aportaciones sin que esto supusiera su desprestigio o eliminación.

¹⁹¹ AZNAR VALLEJO, Francisco, “Reflexiones didácticas acerca del papel de las nuevas tecnologías en la enseñanza de las artes” en *Arte. Individuo y Sociedad*, nº 3, 157-161. Editorial Universidad Complutense. Madrid, 1990

CAPITULO III

LOS MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO ARTÍSTICO: EN LOS ESTUDIOS DE BELLAS ARTES. SEVILLA

III,1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LOS SIGLOS XVI-XVII-XVIII

La ciudad de Sevilla a lo largo del Quinientos conoce los momentos de mayor esplendor consecuencia de la conjunción de una serie de factores que difícilmente volverían a repetirse, tales como el aumento de su población que pasa de unos 70.000 habitantes en 1500 a 150.000 en 1588, la creación del consulado en 1543 y en 1624 el almirantazgo, lo que posibilitó la entrada de grandes capitales y la creación de nuevas industrias por parte de mercaderes y banqueros a raíz de la apertura de los nuevos mercados americanos y el encarecimiento de los transportes terrestres peninsulares. Entre estas industrias destacaban las textiles, la cerámica de Triana, el jabón, los astilleros, la pólvora, la tonelera, etc.

A pesar de todo, Sevilla económicamente no logró equilibrar su balanza comercial debido al déficit en las exportaciones y por ello los metales preciosos tuvieron rápida salida de la Península para pagar las deudas externas, contribuyendo apenas al tesoro de la monarquía

A ello habría que añadirle la competencia de empresas extrajeras de alemanes, genoveses, florentinos, etc., que establecieron sedes en la ciudad a raíz del descubrimiento americano: o la Guerra de Separación de Portugal (1640) que condujo a una fuerte emigración y al corte del comercio con Lisboa provocando una verdadera situación de crisis para Sevilla.

Desde el punto de vista demográfico y social, a finales del siglo XVI la población de la ciudad era de unas 140.000 personas, lo que la convertía en la cuarta población de Europa, tras Londres, París y Nápoles y donde sorprendía el fuerte contraste que se producía entre sus clases sociales que abarcaba desde la alta y culta nobleza o la burguesía comercial hasta el pueblo llano donde abundaban aventureros, pordioseros y pícaros que llenaban con frecuencia las calles y cárceles de la ciudad.

A fines del siglo XVI, la enseñanza en Sevilla contaba con no pocas instituciones educativas tales como el Colegio de Santo Tomás, donde



se enseñaba Filosofía y Teología; el Colegio de Maese Rodrigo, origen de la futura Universidad de Sevilla; el de San Miguel, que era de Gramática, y el

de San Hermenegildo, de los padres jesuitas que, con el tiempo, acogería alumnos de otros tres centro también jesuíticos como el de la Purísima Concepción (de las Becas), el de San Gregorio (para ingleses) y el de San Patricio (para irlandeses)¹⁹².

Ya en el siglo XVII, a la muerte, en 1621, de Felipe III, le sucederá en el trono Felipe IV, quien visitará la ciudad en el año siguiente y cuyo valido Gaspar de Guzmán, el Conde Duque de Olivares, será un primer ministro más preocupado por la política exterior que por la interior, hecho que tampoco ayudaba a resolver la decadente situación española y sevillana.

Desde 1665 y hasta el final del siglo gobernará Carlos II, mejorando la situación al finalizar las guerras con Portugal e Inglaterra. Acontecimientos que reanudaron las relaciones comerciales con las Indias, y que revitalizaron el comercio con Flandes, pero la decisión del rey de trasladar la flota a Cádiz, supuso que nuestra ciudad dejara de ser el centro del mundo.

En el aspecto social-demográfico, la zonas más habitadas eran las collaciones del Sagrario, donde se concentraban las familias más poderosas, y de Santa Ana en Triana donde se hacinaba la población en

¹⁹² MORALES PADRÓN, Francisco *La ciudad del Quinientos*. Col. Historia de Sevilla. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla 1989, pág.284-292

torno a los “corrales” vecinales como el *Corral del Judío* o el *Corral de la Parra*.

La expulsión de los moriscos, en 1610 supuso la salida de unos 7.500



Sevilla. Grabado de 1638 de Mathäus Merian.

habitantes de los alrededores de la Parroquia de San Pedro; a lo que habría que añadir las bajas producidas por las campañas bélicas del conflicto portugués.

Pero será la Epidemia de Peste Bubónica de 1649 la catástrofe

demográfica más importante

sufrida por la ciudad, falleciendo alrededor de 60.000 personas, que se amontonaban a las afueras del Hospital de la Sangre y en numerosas fosas comunes. Este acontecimiento supuso la desaparición de casi el cincuenta por ciento de la población, lo que unido a la citada crisis económica, provocaría, un saldo demográfico de unos 80.000 habitantes a finales del siglo

También en esta época el espíritu contrarreformista transforma a Sevilla en lo que algunos han denominado una “ciudad convento” donde todas las órdenes religiosas importantes, franciscanos, jesuitas, dominicos y agustinos se instalaron en la ciudad, siendo buena prueba de ello el hecho de que en 1671 existían 45 monasterios de frailes y 28 conventos femeninos.

En este sentido, serían estas órdenes religiosas las que se convertirían en la principal clientela artística de la época, supliendo al mecenazgo aristocrático que emigraba cada vez más a la capital.

Desde el punto de vista económico, la primera mitad del siglo XVII continuó la tendencia positiva de la centuria anterior basada en la riqueza

procedente del comercio con América y los Países Bajos. Los conflictos desde 1640 afectaron a esta actividad, y significaban el comienzo de una decadencia que se agudizaría con la Epidemia de Peste de 1649 y el ya citado traslado de la flota al puerto de Cádiz en 1680, con lo que muchos comerciantes se trasladarán a Cádiz y al Puerto de Santa María.

Tal es la situación, que en 1684 el Ayuntamiento de Sevilla envía una delegación al rey Carlos II, con el objetivo de informar de la ruina económica de la ciudad

A pesar de todo esto, la monarquía se seguirá financiando a través de los tributos de la ciudad, fiscalidad superior al resto peninsular, provocando una inflación galopante.

Esta sociedad no se supo adaptar a una economía moderna, no se crearán entidades locales de financiación, por el contrario, será la banca extranjera y la ausencia de una industria potente,¹⁹³ las que continuaron centrando los grandes capitales en la actividad tradicional de la agricultura.

En este sentido, la agricultura sufrió sucesivas sequías y repetidas riadas del Guadalquivir¹⁹⁴. Estos desbordamientos arrasarían gran parte de las edificaciones, no solo abandonadas por la pérdida de población sino también por la pésima calidad de los materiales constructivos.

La consecuencia fue el almacenamiento y la elevación de los precios en periodos de escasez, cuestión que generaría falta de alimentos y una gran carestía en los mismos provocando incluso alguna sublevación como la de 1652.

¹⁹³ Las actividades industriales más importantes fueron la construcción naval, la acuñación de moneda y el monopolio del tabaco, otras industrias de importancia eran, como se mencionó anteriormente, la seda, el jabón y la cerámica.

¹⁹⁴ Entre 1587 y 1650 se sucedieron 16 riadas En el último cuarto de siglo otras cuatro; y especialmente virulenta fue la de 1626.

A la muerte de Carlos II en 1700 comienza la Guerra de Sucesión, que acabará en 1714, con la llegada de la dinastía borbónica representada por Felipe V prolongándose su reinado hasta 1746.

Sevilla se decantó desde el principio por Felipe de Anjou, contribuyendo a través del Cabildo a su lucha por el trono. Al conseguirlo,, recompensó a la ciudad, alojándose en los Reales Alcázares, e instalando en ella la Corte durante el "Lustro Real", (1729-1733), periodo en el cual se produciría un gran endeudamiento debido a los gastos ocasionados por tal evento. En cambio como contrapartida se concedieron privilegios a nobles y religiosos, así como la concesión de los monopolios de la fábrica de moneda y del tabaco.



Sevilla siglo XVIII. Grabado de Pedro Tortorelo a raíz de la visita de Felipe V en 1729

Durante el reinado de su sucesor Fernando VI (1746-1759), tiene lugar el terremoto de Lisboa de 1755 que provocaría importantes daños en el patrimonio artístico de toda la provincia.

Carlos III, que reinará hasta 1788, acometerá una serie de reformas destacando la repoblación de Sierra Morena, fundándose las Nuevas Poblaciones de la Sierra Norte, y su sucesor Carlos IV, finalizará el siglo con el declive de la ciudad al perderse el monopolio del comercio con las Indias.

Desde el punto de vista demográfico, Sevilla, a pesar de guerras y hambrunas, a principios de siglo verá crecer su población igualándose a Madrid y Barcelona, pero sufre una nueva crisis como consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla de 1800 en la que mueren alrededor de 15.000 personas en la capital, lo que provocó que, de nuevo, el crecimiento fuera negativo al final de siglo.

La sociedad heredó el modelo del siglo XVII, en la que el pueblo llano quedaba indefenso ante las sequías prolongadas que ocasionaban grandes bolsas de pobreza y mendicidad¹⁹⁵, Situación que contrastaba con la riqueza de la nobleza, que mantenía sus privilegios, y que incluso se verán ampliados (nuevos títulos y concesiones) por los que otorgaría Felipe V, sirva como ejemplo la autorización a los maestrantes a establecer una plaza de toros permanente.

La población foránea establecida en la capital alcanzará unos 15.000 habitantes, principalmente franceses, seguidos por flamencos e ingleses. En cuanto a la población marginal señalar que estaba constituida por los gitanos, llamados *castellanos nuevos*, a los que en 1845 se les obliga a establecer una residencia fija.

A nivel económico, es, en el siglo XVIII, cuando se da el inicio de la decadencia económica hispalense, pues por Real Decreto de 12 de mayo de 1717 se trasladan a Cádiz la Casa de Contratación y el Consulado Marítimo, lo que supondrá la ruina de la Lonja sevillana.

A finales del siglo XVIII la economía dependerá de una agricultura en manos de la nobleza, y de las denominadas *Reales Fábricas*: Real Fábrica de Tabacos, Real Fundición de Artillería, Real Fábrica de Salitre, Real Almacén de Maderas del Segura y Real Casa de la Moneda. El

¹⁹⁵ Se tienen datos de que al año ingresaban unos trescientos en la Casa Cuna. En el catastro realizado por Ensenada figuran 29 conventos de monjas, solo en la capital y serán casi 3.500 religiosos los censados por el Conde de Aranda.

sector privado, promoverá, la creación de la Real Compañía de Comercio de San Fernando a través de la Sociedad Económica de Amigos del País.

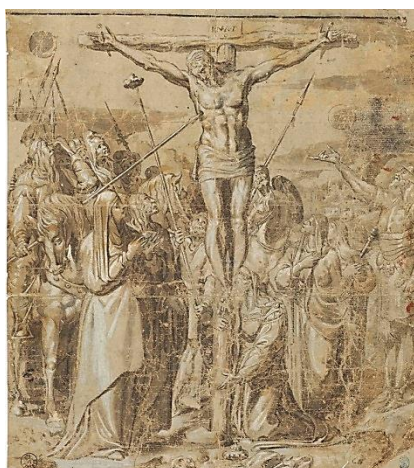
De este modo, durante el siglo XVIII, Sevilla, a pesar de su declive político, económico y social, continuará siendo la mayor contribuyente a las arcas del Estado.

La relevancia, cada vez mayor, de Madrid precipitó aún más la decadencia de Sevilla, provocando que muchos aristócratas emigraran a la capital, y con ello también el que Madrid sustituyera a Sevilla como centro del mecenazgo artístico.

III.2. EL DIBUJO EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI

En los primeros años del siglo XVI Sevilla se convirtió en el principal centro comercial del Imperio. Carecía, como Córdoba, y a diferencia de Madrid, de una Corte que centralizase la actividad artística, de modo que los encargos procedían fundamentalmente de la Iglesia y de una clientela particular.

La pintura y en consecuencia el dibujo entendido como elemento secundario y preparatorio de la misma, va a seguir una trayectoria similar a lo ya analizado anteriormente en el ámbito español. Se va a partir de



Pedro de Campaña *Crucifixión*
1550-55

una técnica gótica-arcaizante, representada por el pintor Alejo Fernández en el que cada vez más destaca una figura que gana dimensiones en la composición, para confluir con la corriente renacentista italianizante representada por Luis de Vargas y la flamenca por Pedro de Campaña. Esta confluencia generará una escuela local representada por Villegas, Pérez Arfián, Ruiz, Fernández y las

Academias como la creada por Francisco Pacheco

Con la entrada del siglo XVII, el pintor y tratadista Francisco Pacheco (1564-1644) se consolidó como el pintor más relevante de la ciudad. Humanista culto, reunió a un grupo de poetas y eruditos, a modo de academia informal de tradición renacentista italiana-, a la que asistían intelectuales prestigiosos, artistas y mecenas para compartir ideas y donde se buscaban apoyos para dignificar el arte de la pintura¹⁹⁶.

¹⁹⁶ LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Edit. Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1979. Pág. 55

Dicha Academia, a su vez, tendría sus precedentes en la larga trayectoria iniciada por, el humanista, poeta, y dramaturgo Juan de Mal Lara, Oidor decano de la Real Audiencia de Sevilla, Teniente de alcalde de los Reales Alcázares de Sevilla y Académico de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras¹⁹⁷.

A través del propio Pacheco existen noticias de la práctica del dibujo llevada a

cabo por algunas personalidades de cierto estatus

social, aunque no de un modo profesional, y así refiere: “



Juan de Mal Lara por Francisco Pacheco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Madrid, Biblioteca Fundación Lázaro Galdiano.



San Juan Evangelista Francisco Pacheco 1632 British Museum

...en nuestra felice patria he conocido muchos caballeros y hombres principales, de aventajado lugar en el debuxo entre los cuales se deba contar don Francisco Duarte, presidente que fue de Contratación y su

hermana doña Mariana (eminentísima en la par del escribir) de quien yo he visto maravillosos diseños de pluma”¹⁹⁸

Otro de los artistas que puede mostrarnos la evolución del dibujo de transición del Renacimiento al Barroco y con una cuantiosa producción

¹⁹⁷ BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Edit. Alianza Forma. Madrid, 1980. Pág. 31

¹⁹⁸ Cita do por Alfonso Pérez Sánchez en *Historia del Dibujo en España De la Edad Media a Goya* pág.185

es el pintor y grabador Francisco de Herrera el Viejo (h.1590-h.1654), cuyos dibujos resultan ilustrativos en cuanto a técnicas utilizadas procedentes del periodo tardo-renacentista tales como el uso de cañas delgadas en lugar de la pluma de ave, el sombreado conseguido con líneas cruzadas en rombos o el uso de aguada sepia para conseguir cierto dramatismo a partir del claroscuro.



Herrera el Viejo, *Un Apóstol*
1642 Pluma; Tinta parda.
Museo del Prado

Es significativo que en 1650 se trasladara a Madrid dando a entender la situación de crisis que se vive en aquellos años en Sevilla.

Herrera el Viejo. *Estudio de cabeza masculina barbada*
Primera mitad del siglo XVII.
Museo del Prado

De cualquier modo, es complicado hacerse una idea clara de los usos del dibujo en los talleres sevillanos del siglo XVI, y en realidad la ciudad no se convirtió en un foco de producción artística hasta el siglo XVII,

III.3 LA ACADEMIA DEL ARTE DE LA PINTURA DE SEVILLA O “ACADEMIA DE MURILLO” (1660-1673)

Hemos comentado que dentro de la mentalidad humanista de la época era común la organización de tertulias y la creación de academias, acontecimientos que no pasarían desapercibidos en la Sevilla renacentista y barroca¹⁹⁹.

Para comprender lo que supuso la Academia de Pintura fundada por los artistas sevillanos en 1660, se hace imprescindible conocer, aunque sea brevemente, el contenido de un manuscrito entregado a la Academia por el pintor Joaquín Cortés en 1817²⁰⁰ y que al parecer habría pertenecido a Francisco de Bruna y Ahumada (1719-1807), Protector de la Escuela. El manuscrito contiene unos estatutos provisionales, así como otros datos económicos y algunas actas de las sesiones celebradas en la mencionada Academia.

El encargado de comprobar la autenticidad de tales documentos fue el pintor Joaquín Cabral Bejarano, y que, a partir de ese momento, pasarían a ser propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría²⁰¹ con el objetivo de que la Escuela de las Tres Nobles Artes mantuviera viva la memoria de aquella Institución fundada por Murillo, Herrera el Viejo y Valdés Leal.

La primera referencia acerca del manuscrito de fundación de la *Academia del Arte de la Pintura de Sevilla* es el testimonio escrito del que

¹⁹⁹ SÁNCHEZ MANTERO, Rafael. “Sevilla Ilustrada”. Sevilla y su Provincia. Tomo II. Ediciones Gever. Sevilla, 1983, Pág. 379

²⁰⁰ Joaquín Cortés (1770-1835) se había formado en la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, siendo posteriormente titular de la cátedra de Pintura entre 1802 y 1810, además de ser director general de la misma.

²⁰¹ DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio. *El Manuscrito de la Academia de Murillo. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Edit. Confederación española de centros de estudios locales. Sevilla, 1982. Págs. 9-16

fuera protegido de Jovellanos y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, D. Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749 -1829) y así, en 1806 comenta lo siguiente:



Francisco de Goya, *Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. 1798-1799. Sanguina sobre papel.,

“Concibió (Murillo) en 1658 el proyecto de establecer en esta ciudad una academia pública; y no habiendo hallado en el Gobierno protección ni apoyo para costear los gastos, pudo conseguir con prudencia y maña, que á su exemplo los demás profesores se ofrecieron a sostenerlos. En fin después de haber luchado con la fiereza de Don Juan de Valdés Leal, que se creía superior á todos en habilidad; con la presunción de D. Francisco de Herrera el Mozo, que había vuelto de Italia muy orgulloso; y con el descaro de otros pintores que, aspiraban á los primeros puestos del establecimiento, dio principio á sus estudios en la Casa-Lonja la noche de primero de enero de 1660”.²⁰²



Murillo. Asunción de la Virgen

Esta Escuela estuvo funcionando hasta fines del siglo XVII y ya en sus Estatutos Provisionales de 11 de enero de 1660 se estipulaba que dichos presidentes, alternándose semanalmente, (Bartolomé Esteban Murillo y Juan Herrera el Mozo) tendrían como misión esencial ser

²⁰² CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín,: *Carta de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana. Sevilla, 1806*. Los Estatutos los publico D. Antonio de la Banda y Vargas “Los Estatutos de la Academia de Murillo”, *Anales de la Universidad Hispalense*. 1961, págs.. 107-120

“jueces en las questiones y dudas que sobre los preceptos de nuestro arte y su exerçicio se ofrecieren”, así como la de otorgar, bajo la supervisión de los académicos, títulos a los estudiantes que finalizaran sus estudios. Por otra parte la seriedad de la institución se puso de manifiesto desde un principio estableciéndose que debería ser un centro docente donde solo se podría hablar en sus sesiones “de lo tocante al arte de la pintura”, llegándose, incluso, a prohibir, a



Francisco de Herrera “EL Mozo”. *Caballero en un paisaje*. Hacia 1660



Juan de Valdés Leal: *Cabeza del Bautista* 1654 – 1655 Hamburgo, Hamburgo Kunsthalle

partir de 1673, las conversaciones

entre los que dibujaban o entre estos y el público como condición para poder alcanzar la concentración necesaria.

No hay noticias sobre si existían o no

sesiones en las que se reflexionara o especulara sobre temas artísticos, ni tampoco de la impartición de enseñanzas teóricas para la formación del artista. Los documentos solo hablan de la práctica del dibujo y del modelado. (Figs.141-147

III.4. LA ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES

Un grupo de artistas, en 1759, pone de nuevo en funcionamiento las enseñanzas artísticas de pintura, escultura y arquitectura, al parecer se establecen en esta fecha dos academias de dibujo, una en la calle de la Alcaicería de la Seda en la casa ofrecida por un platero y donde impartía clases el pintor Juan José de Uceda y otra en la casa de Pedro Miguel Guerrero, en la zona del Convento de las Dueñas que llegó a tener unos 250 alumnos.²⁰³.

La tercera sede se ubicó en la calle del Puerco, donde el escultor Blas Molner tenía arrendado donde “ya existe modelo en vivo y muchos yesos”²⁰⁴

En 1770 otro grupo constituido por escultores, grabadores y pintores, como representantes de un colectivo más amplio, entregaron una comunicación al marqués de Grimaldi, Secretario de Estado de Carlos III, en el que solicitaban ayuda para continuar impartiendo las enseñanzas artísticas que en tiempo pasado ya inició la *Academia de Murillo*.

En el informe aportado por Francisco de Bruna y Ahumada a petición del Secretario de Estado, se indicaba que en 1769 un grupo de artistas instalaron un estudio que posteriormente se definió como Escuela de las Tres Nobles Artes. El plan de estudios con el que contaban, estaba dirigido a tres grupos de alumnos: principiantes de dibujo, dibujantes de modelos y pintores del natural contando en 1770 con cuarenta discípulos. Bruna concluyó el informe haciendo hincapié en la necesidad de obtener protección de la corona, para poder reorganizar dicha Institución

²⁰³ MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Imprenta Provincial, 1961. pp. 3 y 250.

²⁰⁴ MURO. *Ob. cit.* p.7.



académica²⁰⁵, argumentando que la enseñanza, que se impartía a través de estampas y modelos, suponía un gasto superior a los ingresos por las clases, a lo que se sumaba el alquiler de la sala²⁰⁶.(Figs. 148-152) 1

Don Francisco de Bruna retratado por Juan de Dios Fernández

III.5. REAL ESCUELA DE LAS TRES NOBLES ARTES DE SEVILLA (1771-1827)

No será hasta el 30 de julio de 1771 cuando, por una carta-orden del Secretario de Estado, la Academia pasa a ser de Real Patrocinio, pasando a denominarse *Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla*, siendo su Protector Francisco de Bruna y Ahumada.

La Escuela tuvo en principio un primer traslado de la sede de la desde la calle Puerco, (actual Trajano) a uno de los salones del Real Alcázar, y de allí a otra segunda sede, por lo que se le concedió una casa de la calle San Gregorio de los Alcázares. En esta última, su director el pintor Juan de Espinal, impartiría clases de dibujo²⁰⁷.

La Institución mantenía prácticamente la misma estructura organizativa que la Academia de San Fernando y así contaba con un claustro compuesto por un director principal y otros tres, uno por cada sección,

²⁰⁵ BEDAT, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Edit. Fundación Universitaria Española. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1989. Pág. 419

²⁰⁶ CANO RIVERO, Ignacio: "Ver para aprender. La primera galería pública de Sevilla en el Alcázar (1770-1807). *Aires Ilustrados en Sevilla*", MUS-A nº 1, Sevilla, 2003. p. 26

²⁰⁷ CANO. Ob. cit. p. 27

Pintura, Escultura y Arquitectura, ayudados por los denominados tenientes o auxiliares, a los que asistían los ayudantes de clase y un secretario.

El curso comenzaba en noviembre, concretamente el día más cercano a la onomástica de San Carlos Borromeo en recuerdo del Rey y finalizaba el último día de abril, a lo largo del cual se impartían seis materias: los llamados Principios, Dibujo de Figura, Dibujo de Modelo del yeso, Dibujo del Natural o de Modelo Vivo y dos de Arquitectura,²⁰⁸ a las que se le sumaba una clase matemáticas.

El sistema de recompensas para los estudiantes consistía fundamentalmente en otorgar premios ordinarios mensuales o bien premios extraordinarios concedidos en Juntas Públicas a los alumnos que acumulaban méritos.

En principio, la Escuela Sevillana se rigió por los estatutos de la Real Academia de Valencia, adquiriendo igual categoría que las de Madrid, Barcelona, o Zaragoza, aunque siempre bajo las directrices marcadas por la Academia de San Fernando de Madrid.

En 1772, la sede se trasladaría a un local de la calle Sierpes, propiedad del Convento de las Vírgenes y posteriormente en 1813 al Colegio de San Acasio. En dicho establecimiento se seguirían impartiendo las enseñanzas de “Dibujo de Principios”, del Antiguo o de “modelo de yeso” y del Natural o de “modelo vivo”²⁰⁹.

²⁰⁸ GAÑÁN MEDINA, Constantino: Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla, Sevilla, 1999, pág.59. 87

²⁰⁹ CANO. *Ibidem*



San Francisco en éxtasis
Cornelis Schut Presidente de la
Academia 1670-1674 Museo
del Prado

Con la protección de Carlos III adquirió rango oficial en 1775. En ese mismo año recibió el título de Escuela de las Tres Nobles Artes²¹⁰.

Será en la Junta del 26 de octubre de 1775 cuando se establecieron los estatutos de la Real Escuela, con el régimen interno de cada clase, requisitos de matriculación y horarios (la duración de cada una de las sesiones era de dos horas diarias), estableciéndose un exigente control de asistencia, puntualidad y vigilancia. En esta primera Junta sus componentes fueron: Pedro del Pozo como

Director Principal, Blas Molner como Director de escultura, Juan de Espinal Director de Pintura , Miguel Guerrero Director de Arquitectura. Sus correspondientes Tenientes fueron: Miguel Ximénez para pintura, Cristóbal Ramos para escultura y Lucas Cintora para la clase de arquitectura²¹¹

. Dos años más tarde hubo problemas con la denominación de la Escuela, como Academia, cuestión que no gustó a la de San Fernando de manera que tras varios informes, el ministro de Estado tuvo que intervenir, pidiendo a la Escuela de Sevilla, que no volviera a utilizar el término Academia, petición que fue aceptada por parte de la escuela hispalense²¹². A partir de esta circunstancia el control de la Academia de San Fernando sobre la Escuela sevillana se haría notar con mayor frecuencia.

²¹⁰ GÓMEZ ROMÁN, Ana María. *El fomento de las artes en Granada: Mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*. Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Granada. Granada, 1997. Págs.56-59

²¹¹ MURO. *Ob. cit.* p. 253.

²¹² BEDAT, Claude. *Op. Cit.* Págs.419-420

La Academia sevillana se considera, por tanto, la descendiente directa de una Escuela de Bellas Artes creada por un grupo de artistas sevillanos de mediados del siglo XVIII, con el propósito de recuperar la *Academia del Arte de la Pintura* fundada en 1660 por Murillo y que continuó por lo menos hasta el año 1673²¹³.

La enseñanza del dibujo se basaba en el anterior modelo de la Academia de San Fernando, inspirado a su vez en el modelo académico francés formulado en el siglo XVII, que a su vez seguía el iniciado en el siglo XVI, en Italia, por lo que su estructura académica pasaba por el desarrollo de tres etapas:

- Dibujo a partir de la copia de cartillas, dibujos y estampas en sus secciones de Principios, (fragmentos del cuerpo humano como pies, manos, cabeza) y sección de Figuras; así como también la copia de dibujos de desnudos, en muchos casos enviados por la Academia de San Fernando para que sirvieran como modelos²¹⁴.



Anónimo *Apostol* 1750-75
Col Universidad de Sevilla

²¹³ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: Pasado y presente. Epílogo de Francisco Calvo Serraller*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982. Págs. 215-216

²¹⁴ SOSA ORTIZ, Virginia: *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII y XIX) de la Universidad de Sevilla: historia y conservación* Tesis Doctoral inédita. Sevilla 2015.: “ Hay que mencionar que en la Real Academia de Nobles Artes de Sevilla, siguió las pautas de la metodología de enseñanza establecida en estas fases, así en la documentación consultada en microfilm en el Archivo del Real Alcázar de Sevilla, en la Caja 151. Expte. nº1, documento nº 36: se registra que el 15 de diciembre se compran cuatro cuadernos de principios”.Pág.27

- Dibujo de modelos escultóricos y que en la academia se conocerá como; “Sala de yesos” o “Dibujo del Antiguo”, dedicado a dibujar los modelos de esculturas clásicas.



Manuel Alonso *Fauno en reposo* 1774 Col
Universidad de Sevilla

- Dibujo del “modelo vivo” o Dibujo del Natural”, donde se dibujan los modelos desnudos masculinos



Anónimo *Academia*. 1760. Col. Universidad de Sevilla

Por lo que se refiere a las técnicas empleadas comentar que se utilizaron tanto procedimientos en seco como el grafito, el carboncillo, el lápiz, la sanguina y la sepia; así como técnicas de procedimientos húmedos como la aguada de color, utilizada sobre todo para preparar el tono base del dibujo.(Figs.153-160)

III.6. EL SIGLO XIX

II.6.1. Introducción

Durante el siglo XIX Sevilla no supo encauzar la riqueza y la experiencia de etapas anteriores, para cambiar su carácter de ciudad comercial y administrativa por el de una capital más industrializada. Se limitó a dejarse llevar por las circunstancias que le impedirían dar un paso hacia



Sevilla a vista de pájaro por Alfred Guesdon

la contemporaneidad²¹⁵.

-Económicamente, Sevilla se vio muy afectada por la Guerra de la Independencia, pues tiene lugar la invasión francesa de la ciudad. Fueron el Mariscal Claude Perrin

Victor con sus tropas acompañando al rey José Bonaparte (José I), quienes la ocuparon desde 1 de febrero de 1810 hasta el 27 de agosto de 1812, fecha en que tuvieron que retirarse, no sin antes saquear numerosas obras de arte por orden del Mariscal francés Soult.

Pero sobre todo sería el proceso de independencia de las colonias de ultramar lo que hundiría a la economía de la ciudad, a lo que habría que añadirle la mala situación laboral por la que pasaba,

No obstante, se intentó aliviar la situación mediante algunas iniciativas públicas y, en menor medida por las privadas, que al final harían causa común con terratenientes y rentistas.

²¹⁵ SÁNCHEZ MANTERO, Rafael. "Sevilla Ilustrada. Sevilla y su Provincia". Tomo II. Ediciones Gever. Sevilla, 1983, Pág. 372

Los esfuerzos municipales por hacer navegable el Guadalquivir entre Sevilla y Córdoba para intentar resolver el problema de las inundaciones, la repoblación de las marismas o la explotación de las minas de Villanueva del Río, acabaron en eso, en buenos deseos. Para dicho proyecto se creó en 1816 la Compañía del Guadalquivir²¹⁶, fundada por Felipe Riera, que no llegó a realizar todos los proyectos previstos y fracasó al ser insuficientes los trabajos realizados en la cuenca del río sin haber invertido nada, situación que conllevaba graves pérdidas para las arcas municipales.

Durante el reinado de Isabel II, tampoco se supieron aprovechar las oportunidades, sobre todo por una falta de planificación que, en el caso de la agricultura, una ausencia de inversión de beneficios en innovación tecnológica, bloqueó el paso a una modernización industrial.

Tras la Desamortización de Mendizábal, salió muy reforzado el latifundismo nobiliario y también el burgués compuesto en su mayoría por burgueses que comenzaron a comprar tierras. Ese proceso no conllevó beneficio alguno para el campesinado al no poder acceder a la compra, lo que supuso que no pudieran salir de su situación de penuria²¹⁷.

Durante los primeros años de reinado de Isabel II, las inversiones llevadas a cabo las realizaron familias o entidades extrajeras o de otras partes de la Península que se establecieron en la ciudad, como fueron los casos de la familia de los Ibarra o de Narciso Bonaplata, dueños de la fundición del barrio de San Antonio: la industria cerámica de la familia Pickman en la Cartuja, o la empresa siderúrgica inglesa "Portilla and White".

²¹⁶ VÁZQUEZ PARLADÉ, Joaquín. *Sevilla 1808-1868*. Edit. Biblioteca Guadalquivir. Sevilla, 2000. Págs. 314-317

²¹⁷ SÁNCHEZ MANTERO, Rafael. "Sevilla Liberal". *Sevilla y su Provincia*. T. III. Ed. Gever. Sevilla, 1984. Págs. 30-32.

También habría que destacar la Fábrica de Tabacos, monopolio estatal, que era la principal fuente de empleo contando con 3.500 mujeres en el año 1862²¹⁸.

Por otra parte, a lo largo del siglo, Sevilla llegó a tener hasta cinco centros de fabricación de armamento: la Fábrica de Artillería, la Maestranza de Artillería, la Fábrica de Pólvora de Santa Bárbara, la Fábrica de Fusiles y la Pirotecnia Militar.²¹⁹

En el plano urbanístico, a comienzos del siglo, los cambios fueron irrelevantes, pues se desaprovecho la oportunidad ofrecida por la Desamortización, aunque habría que destacar positivamente la reforma llevada a cabo en la margen izquierda del río.

No sería hasta mediados de siglo, cuando se llevara a cabo un proceso de transformación urbanística que alteraría profundamente el aspecto de la ciudad, destacando por una parte la construcción del Puente de Isabel II, y por otra, la destrucción de parte del perímetro amurallado, redistribuyendo la trama urbana, de manera que conectó los barrios con el centro, facilitando los ensanches en la Campana y San Eloy, lo que benefició comercialmente a la calle Sierpes..

Importante para el desarrollo de las comunicaciones fue el trazado de la ronda de circunvalación, realizada en 1844, así como el adoquinamiento y embaldosado de calles, además de la creación de parques y jardines.

Uno de los mayores problemas de la ciudad era la inmigración, procedente sobre todo de las zonas rurales, que fue asentándose en la periferia y en barrios populares. A todo ello habría que añadirle el alto índice de mortalidad consecuencia de la miseria, el hacinamiento o la

²¹⁸ CUENCA TORIBIO, José Manuel. *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Ed. Universidad de Sevilla. Colección de Bolsillo. Sevilla, 1991. Págs. 84-94

²¹⁹ *Ibidem*. Págs. 94-95

falta de higiene debido a la mala situación de infraestructuras como el alcantarillado, los desagües, etc.²²⁰.

En las últimas décadas de siglo se realizaron una serie de mejoras en la ciudad, tales como la instalación del teléfono en 1880, la ampliación del alumbrado en 1894 por la compañía alemana Sevillana de Electricidad, o la puesta en marcha del tranvía eléctrico en 1898. También se sustituyó el viejo sistema de traída de aguas a la ciudad a través de los *Caños de Carmona*, haciéndose cargo del abastecimiento la conocida Compañía de los Ingleses²²¹.

Desde el punto de vista social, señalar que a lo largo del siglo XIX la mayoría de la población vivía en pésimas condiciones, debido al paro y a la marginalidad, situación que provocaba un desequilibrio social en el que contrastaba un reducido número de caciques, frente a una inmensa clase obrera.

Durante el periodo de Isabel II así como en los comienzos de la



Grabado con vista del Palacio de San Telmo. Sevilla. Archivo de Indias

Restauración, a Sevilla se le conoció como la “Segunda Corte”, debido a la llegada de los duques del Montpensier y por tanto al aumento de miembros de la nobleza y de la burguesía que se instalaron en la ciudad a

causa de tal evento, clases sociales que, mirando solo al pasado, no supieron reactivar ni económica ni socialmente a la ciudad.

²²⁰ CUENCA TORIBIO, José Manuel.. *La Sevilla del XIX*. Col. Historia de Sevilla Edit. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. Págs. 418-422

²²¹ *Ibidem*, Págs. 230-231

Desde el punto de vista educativo, serían instituciones como la Iglesia o los ayuntamientos los patrocinadores de la enseñanza, pero como consecuencia de la Desamortización se suprimieron gran número de escuelas parroquiales, lo que supuso que el nivel educativo se empobreciera aún más, elevándose el índice de analfabetismo.

Tras el Trienio constitucional vistas las necesidades de apoyar la enseñanza, el Ayuntamiento hispalense intentó poner en marcha una serie de medidas, pero por cuestiones económicas, tuvo que optar por la intensificación de la enseñanza o la extensión del radio de acción de la misma, mediante un mayor número de centros escolares y la remodelación de algunos ya existentes, siendo la última opción por la cual se decantó. Los centros escolares serían una especie de caldo de cultivo, en los que se iba a fraguar una nueva mentalidad, buenos propósitos políticos, pero la falta de medios hizo que esos proyectos no se llegaran a ejecutar²²².

A pesar de todo, la única iniciativa privada que de alguna forma podía compensar la falta de las instituciones de enseñanza, fue la Sociedad Económica de Amigos del País. Se había creado en 1775 y sus estatutos definitivos se aprobaron en enero de 1777²²³. Corporación compuesta sobre todo por miembros de la nobleza y la burguesía con el deseo de fomentar el progreso económico, cultural y artístico, Una de las prestaciones sociales que ofertaba era la enseñanza, siguiendo el modelo ilustrado por el cual se guiaba. Dicha iniciativa generó, en cierto modo, un nuevo ambiente de mecenazgo colectivo bastante positivo²²⁴.

²²² CUENCA TORIBIO, José Manuel. *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Edit. Universidad de Sevilla. Colección de Bolsillo. Sevilla, 1991. Págs. 59

²²³ A.M.S. (Archivo Municipal de Sevilla). Hemeroteca. Boletín Oficial de la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País. Nº 1. Marzo 1892. Sevilla. Pág. 7.

²²⁴ GÓMEZ ROMÁN, Ana María. *El fomento de las artes en Granada: Mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*. Tomo I. Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Granada. Granada 1997. Págs. 94-95.

La ley Moyano se promulgó en 1857, cuando el Ayuntamiento, la ciudad y la provincia pasaban por momentos difíciles debido a una precaria economía que afectaría sobre todo a los presupuestos destinados a la enseñanza, y por tanto a las necesidades de locales, profesorado, material, etc.

Otros centros socio-culturales que se crearon en estas fechas fueron la Biblioteca Científico-Literaria., el Ateneo y la Sociedad de Excursionistas.

Por otra parte nacieron diversas revistas como *La Bética* y *Archivo Hispalense*, además de periódicos y diarios entre los que se hallaban *La Andalucía*, *El Posibilista*, *EL Progreso*, *El Baluarte*, *El Tribuno* y el *Noticiero Sevillano*²²⁵.

II.6.2. Los estudios artísticos durante el siglo XIX

La escuela decimonónica no supuso ningún concepto revolucionario o rupturista, más bien todo lo contrario, es decir, el continuismo de sus raíces históricas “murillistas” que se mantuvieron entre los artistas a lo largo del siglo, lo que no quiere decir que no hubiera buenos pintores que elevaron el listón artístico desde un punto de vista técnico, no solo a nivel local sino también nacional,²²⁶ pero en lo referente a las vanguardia artísticas europeas pasaron por la ciudad prácticamente desapercibidas. En este sentido, en 1844, el propio Amador de los Ríos en su *Sevilla*

²²⁵ CUENCA TORIBIO, José Manuel.. *Op. Cit.* Págs.239-244.

²²⁶ Pintores como Esquivel, Gutiérrez de la Vega, la familia Bécquer, los Bejarano, Eduardo Cano, Jiménez Aranda, José Villegas, Rodríguez de Losada, Parladé, Mattoni, la Escuela de Alcalá de Guadaira, Gonzalo Bilbao, y un largo etc..

Pintoresca comentaba. “créese vulgarmente que basta para ser pintor tener afición al dibujo”²²⁷.

Siguiendo la periodización llevada a cabo por el profesor Valdivieso para la pintura sevillana del XIX haciéndola coincidir con cada tercio del siglo, convendría aclarar que:

1.-Durante el primer tercio, coincidente con el Neoclasicismo, se produjeron unas circunstancias que condicionaría la enseñanza artística del momento. Tales fueron:

- La pérdida de jóvenes artistas de la Escuela de las Tres Nobles Artes como consecuencia de las epidemias.
- La invasión de las tropas francesas que también interrumpió la marcha de la Escuela a pesar de la ayuda económica prometida por José I Bonaparte, y que nunca se llevó a efecto.
- La relativa influencia de los principios del academicismo entre los artistas sevillanos

2º- El segundo tercio del siglo coincide con el Romanticismo, correspondiéndose en el tiempo con el Reinado de Isabel II hasta 1868. Este periodo fue un momento de bonanza para la ciudad, pues aparece una nueva mentalidad industrial, la burguesa que formaría parte del nuevo mecenazgo artístico que hizo que la Escuela sevillana viviera un momento de auge hasta entonces desconocido que culmina en 1843 con la elevación de la categoría de la Academia, primero a Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel y posteriormente a Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

²²⁷ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *La pintura de Historia en Sevilla en el siglo XIX*. Edit. Arte Hispalense. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1985, Págs. 31-36

3º. El tercer tercio abarcaría desde el final del Reinado de Isabel II hasta el final del siglo. Artísticamente coincidiría con el llamado historicismo que se introduciría a través del academicismo nacional.

En este periodo se produce cierta aceleración cultural y artística y en especial de la pintura sevillana pues un grupo de pintores de este momento hacen constar el agotamiento de la estética romántica anterior. La pintura del momento intenta abrirse a Europa a través de los viajes de los pensionados a París y Roma pero, salvo alguna excepción, en lugar de asimilar las vanguardias, se van a reforzar los planteamientos academicistas.

A finales del XIX las fórmulas historicistas están prácticamente agotadas lo que conllevará a una situación de estancamiento artístico.

La amplia y densa trayectoria de la Institución está separada en cuatro periodos bien diferenciados, según su momento histórico, así como denominación. El primero estaba enmarcado entre los años 1771 al 1827 llamándose La Real Escuela de las Tres Nobles Artes; el segundo abarcaría entre los años 1827 al 1849 y fue la Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría; un tercer periodo, comprendido entre los años 1850 al 1935, fue el de la Real Academia de Bellas Artes de Primera Clase de Sevilla y el último que estaba entre los años 1936 a 1957 fue el de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

No obstante, en este panorama artístico, hubo organizaciones que fomentaron otras enseñanzas relacionadas con las artes, destacando el Colegio de Arte de la Platería, disuelto casi a mitad del siglo XIX, concretamente en 1837; Este Colegio funcionaba desde su creación en el siglo XIV aunque su clausura no llegó a producirse hasta el último

tercio de la centuria, ya que siguió funcionando como tal hasta 1867 según el libro de Actas de exámenes de maestros²²⁸.

Coincidiendo con la invasión francesa, durante el curso 1810-1811 la matrícula de alumnos en la Escuela descendió, siendo los tenientes encargados de las enseñanzas de la Sección de Arquitectura Fernando Rosales, para la Sección de Escultura Juan de Astorga²²⁹ y Juan de Escacena para la de Pintura.

Durante la mencionada ocupación de Sevilla, José Bonaparte se interesó por el estado de la Escuela, decretando el 11 de febrero de 1810, una dotación de 60.000 reales anuales que nunca llegó a hacerse efectiva, así que económicamente, los años 1811, 1812 y 1813 fueron para la Escuela bastante duros, especialmente este último, pues ni siquiera pudo abrir sus puertas

En tal situación se le ofrece a la Escuela de Nobles Artes, en 1811, la posibilidad de trasladarse al exconvento de los Carmelitas Descalzos del Santo Ángel, traslado que no llegó a producirse, posiblemente debido al estado ruinoso del mismo, ya que poco después y a petición vecinal se cedió para ayudar a la parroquia de la Magdalena y también en abril de 1811 se informó a la dirección de la Escuela que la iglesia se había cedido, por orden del gobernador provincial, al 4ª Batallón Cívico mientras la Academia no la usara²³⁰.

²²⁸ SÁNZ, María Jesús. *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Edit. publicaciones de la Universidad de Sevilla., Sevilla, 1991. Págs. 157-178

²²⁹ RUIZ ALCÁÑIZ, José Ignacio: *El escultor Juan de Astorga*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1986, pág.14

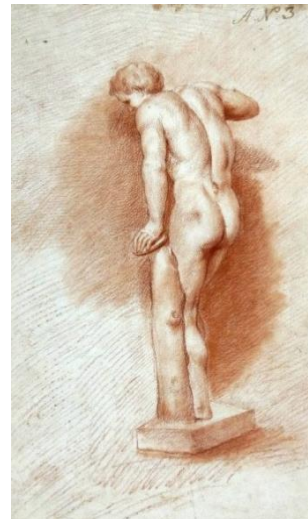
²³⁰ Archivo Real Academia de Bellas Artes de Sevilla Santa Isabel de Hungría. Legajo 1, doc.nº34 y *Libro de Matrículas 1790-1812*

II.6.3. La Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel (1827-1849)

En 1827 se crea el Reglamento o Plan Gubernativo para el régimen de las Escuelas de Nobles Artes del Reino, que vino a modificar la estructura de la Escuela de Sevilla. La Real Orden de 17 de abril de 1827, ordenaba que correspondía al Asistente de la ciudad de Sevilla, don José Manuel de Arjona, la dirección y gobierno de la Real Escuela, quien tomó posesión de su cargo como presidente el 18 de septiembre de 1827, en el edificio de San Acasio de la calle Sierpes.

El plan de estudios de 1827 establecía el cuadro de enseñanzas así como sus respectivos responsables: Geometría práctica y descriptiva a cargo del arquitecto mayor de ambos cabildos Melchor Cano; Matemáticas a cargo de José María Otero; Arquitectura asignada a Fernando Rosales y Escultura a Juan de Astorga Cubero, quedando como vicepresidente el director de la Real Escuela Joaquín Cortés.

Por otra parte, y como medios de incentivación para el alumnado, se siguió con la política de entrega de premios, enviando los trabajos que se consideraban especiales a la Real Escuela de San Fernando para que a su vez, seleccionara los mejores, lo que implicaba que las relaciones entre ambas escuelas fueron más fluidas²³¹. También en este sentido pero sobre todo en la ampliación de estudios artísticos, tuvo mucho que ver la Diputación Provincial ya que todos los años asignaba unos fondos para becar a los alumnos más



*Fauno bailando con
platillos 1822 1840. Col.
Universidad Sevilla*

²³¹ MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 1961, págs. 3-25

sobresalientes. Ejemplo de ello es la convocatoria anunciada en 1885, en la cual se proponía que un artista o pintor perfeccionase sus estudios en Roma²³².

El 6 de abril de 1835 la reina nombró al pintor José María Gutiérrez de la Vega Director de Pintura y gracias a su influencia en la Corte se debió, en gran parte, el que la Escuela fuese elevada a la categoría de Academia Superior de Nobles Artes. Desde ese mismo año el profesorado se seleccionó mediante oposición, correspondiendo a la junta de gobierno el nombramiento de los profesores interinos.

Uno de los acontecimientos más importantes se produjo en 1843, cuando se le concedió el título superior de Academia, además de ponerla bajo la advocación de la Santa, cuyo nombre se había elegido en honor a Isabel II, hija de la Reina regente María Cristina, pasando a llamarse "Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel" con sede en el antiguo convento de San Acasio en la calle Sierpes.

En enero de 1844 Vicente Mamerto Casajús, perteneciente al Consejo Real, propuso la creación del título de académico, a la vez que solicitaba que los profesores de la Escuela fueran todos académicos de mérito. Los primeros designados lo fueron en el año 1844.

Era esta una aspiración de los miembros de la Real Escuela anterior, que ya desde el año 1827 solicitaban su ascenso, con los privilegios y facultades que tenía la Academia valenciana de San Carlos²³³.

²³² A.D.P.S. (Archivo Diputación Provincial de Sevilla) Libro de Actas de 1885. Sesión 18 de diciembre de 1885. Pág. 87. En la mencionada convocatoria para becas, también se ofrecía para los estudiantes de Canto en París, Milán y Roma

²³³ MURO OREJÓN, Antonio. *Op. Cit.* Págs. 58-60

III.6.4. La Real Academia de Bellas Artes de Primera Clase de Sevilla (1850)

Un Real Decreto de 31 de octubre de 1849 reorganizó todas las Academias españolas de Nobles Artes. En él se enumeraban hasta trece Academias Provinciales de Bellas Artes, entre ellas la de Sevilla que era la única que en ese momento poseía la categoría de Primera Clase. A dichas academias se les encargaba la creación de sus correspondientes Escuelas de Bellas Artes

El sistema que se establecía para la contratación del profesorado era la oposición bajo el control de la Academia de San Fernando de Madrid proponiendo su nombramiento al ministro. Uno de los seleccionados sería designado como director de la Escuela, y el curso tendría la extensión de octubre a junio. Los programas eran los que se seguían en la Academia de San Fernando que también establecía el sistema de exámenes y los gastos que se generaran correrían a cargo de Ayuntamientos y Diputaciones.

A mediados de siglo el plan de estudios de la Escuela volvió a modificarse según la Real Orden de 1850, en la que se hacía constar las materias y el número de profesores para cada una, quedando de la siguiente manera: un profesor de Dibujo del Antiguo y Natural, uno de Colorido y Composición, otro para la asignatura de Escultura, otro para Grabado, uno para la Teoría e Historia de las Bellas Artes y otro para Perspectiva y Paisaje, contando además con la colaboración de dos ayudantes²³⁴.

Para el curso académico de 1852-53 el plan de estudios de la Escuela Especial de Bellas Artes dependiente de la Academia sevillana reorganizó las enseñanzas en dos tipos:

²³⁴ MURO OREJÓN, Antonio. Op. Cit. Págs. 100-101

-Estudios Menores compuesto por las siguientes materias: Aritmética y Geometría, Dibujo de Figura con las secciones de: Principios, Trozos Cabezas, Figuras, y la de Dibujo Lineal y de Adorno, que contaba con la sección de Adorno

-Estudios Superiores que incluían: Dibujo del Antiguo y del Natural, Colorido y Composición, Perspectiva, Paisaje, Escultura, Grabado, Teoría e Historia de las Bellas Artes, Anatomía y Maestros de Obras (Estudios Preparatorios y Estudios de Carrera) y Directores de Caminos vecinales.

El profesorado de los Estudios Superiores de la Escuela, nombrados todos ellos académicos natos por su condición de profesores, fueron: Antonio Cabral Bejarano (Director y profesor de Dibujo del Antiguo y Natural), José María Escacena y Daza (profesor de Colorido y Composición), José Roldán (profesor de Dibujo de Figura), Claudio Boutelou (profesor de Teoría e Historia de las Bellas Artes), Manuel Barrón (profesor de Perspectiva y Paisaje), Vicente Luis Hernández (profesor de Escultura), Joaquín Fernández (profesor de Maestros de Obra), Demetrio de los Ríos (profesor de Maestros de obra) José Sarasola Pesquera (profesor de Maestros de Obras) y Eduardo García Pérez (profesor de maestros de Obras)²³⁵

Por otra parte, y desde sus comienzos, se incluía como parte fundamental del aprendizaje del alumnado, no sólo la práctica del Dibujo, sino también la copia de obras de Murillo, a partir de cuadros, grabados o litografías, técnicas que contribuyeron bastante a la difusión de la obra del pintor sevillano²³⁶.(Figs.159-174)

²³⁵ Real Decreto de 31 de octubre de 1849 y Reales Resoluciones 25 febrero 1950, 1 agosto 1850;y 10 junio 1856

²³⁶ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *La Fortuna de Murillo*. Edit. Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1989. Pág. 139

También como material didáctico, en 1854 la Academia adquirió un maniquí articulado para la Escuela, para poder dibujar en distintas poses, así como una copia de la escultura de un *Sacerdote de Apolo y Baco* procedente de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, modelos destinados a la enseñanza de Dibujo del Antiguo²³⁷.

Durante la centuria, Academia y Escuela no se salvaron de la penuria económica, por lo que debían solicitar subvenciones a entidades locales como el Ayuntamiento, la Diputación o a la Junta de Comercio de la ciudad. En este sentido, la ayuda prestada por la Diputación se vino a demostrar a lo largo del tiempo y así en 1887 la cátedra de Escultura que había sido suprimida con anterioridad, y a petición de la Academia, la Diputación acordó crearla, a la vez que sacaba a oposición la plaza del profesor que debía impartirla²³⁸.

Prácticamente, a lo largo del siglo XIX la Academia de Bellas Artes y por tanto su Escuela, al finalizar el curso académico celebraba un acto público de clausura al que solían asistir personalidades locales relacionadas con el mundo de la cultura y el arte y donde, siguiendo la tradición anterior, se procedía a la entrega de premios por asignaturas y secciones. Dichas recompensas consistían normalmente en material de bellas artes (colores, estampas, cuadernos de dibujo de adorno, etc.), pero también en obsequios de libros como el *Tratado de la Pintura* de Leonardo, el de *Anatomía Artística* de Esquivel, o *Los Diez Libros de Arquitectura* de Vitrubio entre otros; también se entregaban, en cursos más avanzados, diplomas, menciones honoríficas y medallas²³⁹.

²³⁷ MURO OREJÓN, Antonio. *Op. Cit.* Págs. 99-102

²³⁸ A.D.P.S. Libro de Actas de 1887. Sesión 28 de abril de 1887. Págs. 41-42.

²³⁹ MURO OREJÓN, . *Op. Cit.* Págs. 101-114. Otros Libros que se entregaban como premios eran: obras de Mengs, el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, *Tratado del cuerpo humano* de Juan de Arfe, *Arte de ver en las Bellas Artes* por Milicia, *Tratado de Osteología y Miología* de Labater, *Arquitectura* de Llaguno y Amirola y la *Arcadia pictórica* por Preciado de la Vega.

III.6.5. Las enseñanzas artísticas en la segunda mitad del siglo XIX

Al reorganizarse la Corporación, ésta pasó del exconvento de San Acasio (calle de las Sierpes) al desamortizado monasterio, Casa Grande de la Merced Calzada, ocupado para Museo.

A raíz del mencionado decreto de 1850, que obligaba a la Academia a hacerse cargo de la Escuela de Bellas Artes (Real Decreto y Resoluciones reorganizando las Academias Provinciales de Bellas Artes (incluye relación del personal de la de Sevilla) quedando a su cargo las Escuelas Bellas Artes (artículo VI)

A nivel pedagógico, en 1864 la Escuela presenta un borrador sobre la organización interior de las enseñanzas que se impartían y en él se especificaba la importancia de cada grupo de enseñanzas y dentro de ellas la de la enseñanza del dibujo independientemente de la especialidad que se cursara. Es interesante la reflexión que se hace sobre el objetivo que debían perseguir estos estudios que no era otro que el comprender la idea de “belleza”, una belleza en la que debía participar siempre un grado de idealización de las formas y que convenía dejar cierto grado de libertad al alumno para que demostrara su originalidad pues de no ser así se corría el riesgo de que “...en vez de formar artistas, se formarían imitadores sin ningún carácter propio”²⁴⁰.

En este sentido el Dibujo de Figura de los Estudios Elementales seguía la pauta de siglos anteriores, es decir se empezaba dibujando por los llamados “rudimentos” (ojos, bocas o medias caras) y cuando el profesor los aprobaba pasaban a la Sección de “extremos”. En cada sección se necesitaba la aprobación de dos dibujos para pasar a la siguiente sección, teniéndose muy en cuenta el cuidar el contorno sin sombreado.

²⁴⁰ Archivo Escuela Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla. 1864 Negociado General nº 2 *Borrador de Expediente sobre planteamientos de un sistema de enseñanza en estas Escuelas*

Por su parte, en lo que se refiere a los Estudios Profesionales de Pintura, Escultura y Grabado (Anatomía Pictórica, Dibujo del Antiguo y Natural,



1881 Domingo Fernández y
González Academia del Natural.
Col Universidad Sevilla

Colorido y Composición, Perspectiva y Paisaje, Escultura, Grabado y Teoría e Historia de las Bellas Artes) el pensamiento de la Escuela sevillana era que los alumnos llegaran a comprender como la belleza se manifestaba en cada periodo de la historia, para lo cual era esencial la práctica del dibujo a partir de los modelos del Antiguo y del Natural y de estampas con obras de los mejores maestros.

Con respecto a la enseñanza de Dibujo del Antiguo se empezaba dibujando trozos, cabezas y figuras enteras. El Director y el profesor de la clase acordarían, en Junta de Profesores, los pases de una sección a otra para que el alumno pudiera pasar al Dibujo del Natural con uno o varios modelos desnudos y vestidos donde también se estudiaban las expresiones, así como el dibujo de paños sobre un maniquí.

Habría que destacar la importancia que tuvo la estatuaria clásica desde un principio y ello se refleja en la cantidad de dibujos conservados de los siglos XVIII y XIX y que gracias a ellos conocemos los modelos utilizados entre los que destacaban: *Apolino, Baco, Busto de César, Cabeza de Alejandro Magno como Helios, Cabeza de Algardi, Cabeza de ángeles, Cabeza de Apolono, Cabeza de Apolo del Belvedere, Cabeza de Arrotino, Cabeza de Atenea Lemnia, Cabeza de Flora, Cabeza de hijo de Laocoonte, Cabeza de Alejandro Magno, Cabeza de Eurípides, El Orador, Fauno danzando con platillos, Fauno del cabrito, Fauno en reposo, Flora Farnesio, Galo moribundo, Grupo de San Ildefonso*

(*Hypnos y Thanatos*), *Hombre togado* que representa al filósofo Zenón, *Los luchadores*, *Mercurio*, *Venus Calipigia*, o *la Venus de Médicis*²⁴¹. (Figs..175-178)



Ignacio Verdeja, *Venus de Medicis*
1842 Col. Universidad Sevilla

A los estudios de Dibujo del Antiguo y Natural habría que sumarles los correspondientes de Anatomía Pictórica y de Colorido y Composición donde también se estudiaban los modelos desnudos y vestidos, paños o ropajes y otros objetos. En Colorido y Composición se hacía hincapié en los principios compositivos y el claroscuro con la finalidad de ir aprendiendo los principios de armonía para poderlos aplicar posteriormente

a composiciones históricas y al Paisaje, tomados de estampas y del Natural con diversas salidas al campo. Para ello se dejaba cierto grado de libertad al alumno que presentaba dibujos o bocetos con diferentes grados de terminación.

En la enseñanza de Teoría e Historia de las Bellas Artes se explicaban las diferentes concepciones estéticas de las Bellas Artes, y se hacía un recorrido histórico y comparativo del Arte desde la Antigüedad clásica hasta las más recientes.

A raíz de la Revolución de 1868 se suprimieron las Escuelas de Bellas Artes (20 de junio de 1869), limitándose las enseñanzas artísticas a las denominadas Elementales, situación que denunció la Academia hispalense en un intento para que se pudieran volver a impartir las anteriores enseñanzas. Lo conseguiría a cambio de que los gastos corrieran a cargo de la Diputación Provincial y que el profesorado fuera

²⁴¹ SOSA ORTIZ, Virginia: *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII y XIX) de la Universidad de Sevilla: historia y conservación* Tesis Doctoral inédita. Sevilla 2015:

gratuito. En 1872 nos encontramos con que se continúan impartiendo las asignaturas de Dibujo del Antiguo, Dibujo del Natural y la de Colorido y Composición

Posteriormente otras materias también se verían afectadas como es el caso de la clase de Teoría e Historia de las Bellas Artes; que en 1885 la Academia solicitaba a la Diputación el restablecimiento de dicha asignatura. La petición fue concedida, proponiéndose la creación de esa cátedra, y también se creó, a cargo del Ayuntamiento, una clase de modelado y vaciado de adorno²⁴².

El decreto de 8 de julio de 1892 dictaminaba la dependencia de las enseñanzas artísticas de la Universidad, con lo cual se confirmaba definitivamente la separación Academia - Escuela y por tanto la renuncia de la Academia a su función original como centro educativo, encargándose a partir de entonces, de asuntos culturales, museísticos o urbanísticos.

En enero de 1871, se cedía el exconvento mercedario para Museo, Academia, Escuela de Bellas Artes y Comisión de Monumentos.

.

²⁴² MURO OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Edit. Imprenta Provincial. Sevilla, 1961. Págs. 98-99.

III.7. EL SIGLO XX

III.7.1. Introducción

La situación de Sevilla a comienzos del siglo XX responde claramente a la situación general del país, agravada por importantes problemas coyunturales y de infraestructura no resueltos en el siglo anterior.

En 1900 la ciudad sufre las consecuencias económicas de la pérdida de las colonias en 1898, y se recupera lentamente del desastre producido por las inundaciones de 1892.

El problema agrario, con el latifundio como estructura básica, se mantiene, provocando graves tensiones en el campo andaluz. La industrialización es escasa y descompensada, el comercio se basa casi absolutamente en las materias primas de la tierra. Las presiones de los movimientos obreros se canalizan en la UGT y en la CNT., sucediéndose atentados de una forma continua.

La economía se recupera momentáneamente debido a las exportaciones de materias primas con motivo de la Primera Guerra Mundial, le sucede la depresión de 1917 por el “bloqueo alemán” y la crisis agraria, que produce una fuerte emigración de campesinos a la ciudad. Durante la Dictadura de Primo de Rivera se produce una importante recuperación económica, como sucede en todo el país, decayendo en la década de los treinta debido a la crisis mundial. En resumen, la ciudad se mueve según el desarrollo de los acontecimientos nacionales al no tener una infraestructura socioeconómica desarrollada y moderna.

En el aspecto demográfico, los cambios de población en Sevilla, están sometidos a las fuertes tensiones demográficas sufridas en todo el territorio durante el primer tercio del siglo, que la concentra en las zonas industriales y en las grandes ciudades en perjuicio de las zonas rurales.

Entre 1900 y 1930 la población prácticamente se duplica por la afluencia de campesinos, la llegada de gente de otras provincias, etc. Acuden atraídos por una naciente industrialización y las obras que se realizan en la Corta de Tablada y la construcción de edificios urbanos con motivo de la Exposición Hispanoamericana.

La ciudad se mantiene hacinada dentro de sus murallas rodeada de huertas. Ya se habían derribado parte de sus murallas y puertas de acceso, pero las reformas y planes de ensanche no le interesaban a la aristocracia y a la naciente burguesía industrial. Esto hace que no se tomen medidas que se dan en otras grandes ciudades del país.

La gran mayoría de los sevillanos viven en edificaciones colectivas los “corrales de vecinos” donde el hacinamiento y la falta de higiene hacían que se viviera en condiciones infrahumanas. Los emigrantes del campo no encontraban vivienda generando una periferia poblada de chabolas.

A partir de 1920, con la ayuda del Estado, se pudo dar solución a algunos de los problemas, pero tanto el Ayuntamiento como otros estamentos administrativos y sociales centraron su interés en la Exposición del 1929 desentendiéndose del tema. La celebración de la Exposición concentra todas las propuestas urbanísticas dotando a la ciudad de unas infraestructuras básicas como el servicio de aguas, el alcantarillado o la pavimentación. Se construyen nuevas barriadas, edificios administrativos y una infraestructura vial y de ensanche en un intento por ofrecer una imagen de ciudad moderna que realmente no se correspondía en absoluto con la situación económica que atravesaba.

En lo político, Primo de Rivera se preocupa personalmente por la ciudad pero no consigue las condiciones propias para el desarrollo económico que seguía anclado por los problemas del campo y la escasa industrialización.

Los cambios del gobierno central influyen claramente en el municipal y entre 1900 y 1910 la ciudad conoce doce alcaldes . El más destacado fue Antonio Alcón y Vicent, del partido liberal, pues en su mandato se realizó la ordenación urbana que hizo posible la realización de la Exposición Ibero-Americana.

En cuanto a la educación, la educación pública era muy deficiente, Sevilla contaba a principios del siglo XX con una tasa de analfabetismo del sesenta por ciento. La situación va mejorando con el siglo y a mediados de éste la provincia de Sevilla ocupa el tercer puesto de España en cuanto a índice de instrucción elemental

Además de las escasas escuelas públicas, existen instituciones privadas y religiosas que imparten la enseñanza gratuitamente como: la Real Sociedad Económica de Amigos del País, Colegios del Espíritu Santo, Hermandad de la Cruz, etc.

La enseñanza elemental era obligatoria pero escasa y de métodos anticuados; y la secundaria, especial y superior se regían por el memorismo absurdo y la ausencia de sentir estético y racional.

La cultura de los primeros decenios del siglo está marcada por el sello del regionalismo. Sobre todo, en lo que afecta al modo de vida cotidiano del sevillano. Quizás porque quiso seguir viviendo en las mismas casas y, recrear los gustos estéticos de sus antepasados, en un deseo de captar lo más característico de la tradición. Pero ese alejamiento voluntario de la burguesía hacia la modernidad, también aceptado por las clases populares, condujo a un inmovilismo que eliminaría cualquier posibilidad de evolución cultural profunda²⁴³.

²⁴³ BRAOJOS, Alfonso, PARIAS, María, ALVAREZ, Leandro: *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XX*. Universidad de Sevilla, Sevilla 1990, Toma I págs.228-236:

Desde el punto de vista de las artes plásticas, el arte sevillano del momento está vinculado, a partir del Neoclasicismo, al control e influencia de la Academia de San Fernando, de las exposiciones y de los concursos nacionales como objetivo principal, todo ello provocado por la falta de promoción local, a su vez, consecuencia de las condiciones socioeconómicas. Los artistas sevillanos acuden a las exposiciones madrileñas en busca de una promoción profesional que implicaba la social y la económica, así como la proyección internacional a través de becas y pensiones que los organismos oficiales concedían para estudiar en Roma o París. Tal fueron los casos de artistas como José Jiménez Aranda, Virgilio Mattoni, José Villegas Cordero, Parladé y muchos otros. Estas salidas harán que la pintura y la escultura sevillana no se identifiquen tanto con los movimientos regionalistas como fue el caso de la arquitectura, aunque de alguna manera siguieran participando de las formas del costumbrismo.

En definitiva esta Sevilla del primer tercio del siglo, como comentara Villar Movellán: “era una ciudad que se crecía mirándose en sí misma, con un narcisismo lleno de encanto y amargura a un tiempo”²⁴⁴.

Durante la Segunda República, Sevilla es una ciudad que se caracterizaba por su marginación socioeconómica y cultural.

El fracaso industrial y su aferramiento al mundo rural no facilitaron para nada una posible evolución, más bien, al contrario, provocarían una tensión social que no se supo solucionar y que desembocó en los terribles acontecimientos de la Guerra Civil.

Desde el punto de vista cultural, la actividad más progresista se localizaba en la literatura (movimientos “Ultra”, Generación del 27”, etc.),

²⁴⁴ VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla(1900-1935)* Sevilla, 1979...pág. 85

y en un segundo plano las artes plásticas que precisamente servirían de apoyo a estos movimientos literarios ilustrando sus publicaciones

En el ámbito artístico es un periodo que se va a caracterizar por el continuismo de las formulas anteriores. Baste señalar que mientras en nuestra ciudad se mantiene el tradicionalismo, salvo alguna excepción, en Europa ya habían pasado movimientos vanguardistas como el Fauvismo, el Cubismo, el Futurismo italiano, la Abstracción, el Dadaísmo o el Expresionismo Alemán.

A pesar de ello, y dentro de este contexto conservador, sí se notó un aumento de grupos y plataformas para la formación y exposición de las obras: Academia de Bellas Artes, Ateneo, Escuela de Artes Aplicadas, El Centro de Estudios Andaluces, del que formarían parte artistas como Juan Miguel Sánchez, Francisco Hohenleiter, Juan Lafita Díaz, José M^a Labrador, José Molleja, Manuel Echegoyán, etc.; o la Asociación Profesional de Estudiantes de Bellas Artes e Industrias²⁴⁵.

A partir de la mitad del siglo, desde el punto de vista urbanístico se llevan a cabo entre 1944 y 1955 la construcción de la barriada de la Barzola y sobre todo en la década de los sesenta el barrio de Los Remedios que debido a la especulación y al conservadurismo local tuvo un pésimo resultado urbanístico. También en la década de los sesenta desaparecieron edificios característicos de la ciudad en favor de una pseudomodernidad, y así aparecen los ensanches y transformaciones de la calle Imagen, la Plaza del Duque o la calle San Vicente, por otra parte se rodeó la ciudad con una serie de nuevas barriadas: Los Pajaritos, La Candelaria, Pio XII, Polígono San Pablo, El Juncal, El Plantinar, etc.

²⁴⁵ LAFITA GORDILLO, M^a Teresa: *Las Artes Plásticas en Sevilla durante la Segunda República*. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2005. Págs. 17-21

El siglo acabará también con la celebración de otra Exposición la *Expo 92*, que conmemoraba el V Centenario del Descubrimiento y que supuso no sólo la incorporación de la Isla de la Cartuja a la ciudad, sino además la eliminación de las dos estaciones de ferrocarril que conformaban el gran obstáculo en las comunicaciones internas de la capital, La concentración del tráfico ferroviario con la construcción de la Estación de Santa Justa, incorpora desde ese mismo año el Tren de Alta Velocidad uniendo Sevilla y Madrid; Habría que añadir, en este sentido, la construcción de las circunvalaciones, mejorando las comunicaciones interna y externa de la ciudad.

III.7.2. LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA (1900-1940)

A principios de siglo (1904) la Academia sevillana obtuvo de nuevo el título de Real y en 1921 y a petición de don José Sebastián Bandarán, se le autorizó a utilizar el patronímico de Santa Isabel pero, como indica el profesor Ramón Corzo, "...no ya en honor de la reina Isabel II, sino en reconocimiento a su dependencia de la antigua Academia del Arte de la Pintura que presidió en 1660 Bartolomé Esteban Murillo, cuyo cuadro de *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* se adoptaría como emblema de la Corporación"

Un nuevo reglamento se aprueba en 1942 estando vigente hasta el 16 de diciembre de 1980, fecha en que se sustituyó por otro, siendo el aprobado el 6 de marzo de 2001 el que actualmente se halla en vigor. Desde mediados de siglo se ubicó en el Museo Provincial de Bellas Artes con la Comisión de Monumentos de Sevilla y en 1979 se traslada a la actual sede donde comparten edificio con la Real Academia de Buenas Letras²⁴⁶.

Las Enseñanzas Superiores de Bellas Artes eran las que, con anterioridad al Real Decreto 4 enero 1900, se denominaban Enseñanzas Libres de Bellas Artes, pues no dependían de los presupuestos del Estado, sino que corrían a cargo de la Diputación y del Ayuntamiento formando, a partir de tal decreto, una Sección Especial de Estudios Superiores de Bellas Artes conforme al artículo 32 del mismo, sin variar su forma de mantenimiento económico.

²⁴⁶ DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: "Síntesis histórica de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla" en *La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Su historia, su organización y su estado en el año 2006*. Sevilla, 2006 pág.9-11; Ver también CORZO SÁNCHEZ, Ramón: *Las Academias de Bellas Artes de Andalucía. su origen, historia y reorganización actual*. Texto de la conferencia impartida por el Numerario Ramón Corzo Sánchez en el Ciclo sobre las Academias de Andalucía organizado por la Real Academia de Córdoba con motivo del segundo centenario de su creación, pronunciada el jueves 22 de octubre de 2009.

El cuadro de asignaturas que componía tal grupo era: Perspectiva y Paisaje; Anatomía Pictórica; Dibujo del Antiguo; Dibujo del Natural, y Colorido y Composición.

-La asignatura de Perspectiva, al pertenecer al grupo de Enseñanzas Libres, mantuvo prácticamente el programa anterior a la Reforma de 1900, siendo el profesor Federico Eder Gatens, quien continuaría impartiendo en los primeros años del siglo. El programa para el curso 1899-1900, sería el programa base sobre el que se harían posteriores contenía veinticinco lecciones repartidas a lo largo del curso.²⁴⁷

-De la asignatura de Paisaje, no poseemos programas concretos, pero, en principio, se basaba en la copia y posteriormente en estudios del natural, tanto en carboncillo, como en color, para estudiar los efectos de la luz sobre los objetos, flora, fauna y figura.

Por Real Orden en 1930, se dispuso que la asignatura de Perspectiva, Paisaje y Acuarela de la Escuela Sevillana, se sustituyera por la de Perspectiva y Escenografía que posteriormente se desglosaría en dos cursos académicos el primero para Perspectiva y el segundo para Escenografía. La asignatura, aunque se siguió cursando en los estudios de Artes y Oficios, se suprimiría en 1961.

-La materia de Anatomía Pictórica, procedía de las que componían el grupo de Enseñanzas Superiores de las antiguas Escuelas de Bellas

²⁴⁷ La distribución era la siguiente: 1ª) Objeto de la Pintura. 2ª) Sensación que nos produce el órgano de la vista. 3ª) Perspectiva Lineal. 4ª) Cono y Ángulo Óptico. 5ª) Cuadro Visual. 6ª) Problema de la Perspectiva. 7ª) Líneas: su división y su perspectiva. 8ª) Horizonte: división, altura y efectos. 9ª) Punto de vista, situación y líneas que a él concurren. 10ª) Punto de distancia; 11ª) Punto de concurso. 12ª) Distancia del observador al objeto. 13ª) Relación entre el espectador, los objetos y el cuadro. 14ª) Definición del método de puntos de concurso. 15ª) Definición del sistema práctico de M^a José Adhermar Planella u otro autor conocido. 16ª) Perspectiva luminar o aérea. 17ª) La luz: su clasificación. 18ª) Luz general. 19ª) Luz directa. 20ª) Luz reflejada. 21ª) Graduación de la luz. 22ª) Luz de Luna. 23ª) Luz artificial. 24ª) Cuerpos. Su división con relación al modo de recibir la luz. 25ª) Sombras.

Artes y que posteriormente en 1930 se denominaría Anatomía Artística y Dibujo del Natural en Movimiento, con lo cual el campo de expresión se ampliaba también al de la escultura, y por otra parte se le añadía el estudio del movimiento.

En el intento de reformas de 1937, se pensó en dividirla en dos grupos: en el primero se estudiaría Anatomía y en el segundo el Dibujo del Natural en Movimiento.

Los contenidos de sus programas se mantuvieron prácticamente iguales a lo largo de su historia y básicamente consistían en la ejecución de ejercicios analizando todas las estructuras del cuerpo humano, empezando por la definición y descripción de cada uno de los miembros del esqueleto, y en segundo lugar se pasaba al análisis de la estructura muscular, sus tipos y funciones. Todo ello con vista a la captación del movimiento y la expresión.

-Con respecto al Dibujo del Antiguo, casi siempre aparecía unida a la de Dibujo del Natural, pero constituyeron asignaturas independientes, ya que los contenidos eran muy distintos.

Para matricularse en esta enseñanza era necesario haber aprobado Historia del Arte (o al menos estar cursándola), y Dibujo Artístico, ya que al final de este, se copiaban a toda mancha de claroscuro extremidades y cabezas de figuras de distintas épocas y autores, lo cual suponía que el alumno entraba con buena base para los ejercicios que constituían esta materia, tales como la copia de torsos de estatuas clásicas hasta llegar a dibujar con todo detalle figuras completas de la época clásica griega y latina como médelos de belleza y proporción, aunque posteriormente también utilizaron modelos relativamente modernos como los renacentistas y los barrocos.

El programa establecido en 1932 por su titular Félix Lacárcel Aparici constaba de los siguientes ejercicios:

- 1) Dibujos de torsos de estatuas clásicas
- 2) Dibujos de figuras completas de los mejores modelos de Grecia y Roma
- 3) Dibujos de figuras del Renacimiento hasta nuestros días.

El nivel de exigencia de estos dibujos se debía expresar en su perfección de línea, sombreado y de calidad de yeso. Lacárcel definía el Dibujo del Antiguo como: "...un dibujo de disciplina, de perfección en todo su contenido de finura y limpieza en el sombreado"²⁴⁸.

-El Dibujo del Natural consistía en el dibujo con modelo y siempre fue parejo con el Dibujo del Antiguo. El estudio del natural suponía un alto grado de conocimiento que exigía, en 1932, el haber aprobado previamente Dibujo del Antiguo y Anatomía Artística.

El programa presentado, en el citado año por Félix Lacárcel Aparici, se dividía en cuatro cursos:

- Primer Curso.- El alumno dibujará fragmentos de la figura humana, sobre todo, cabezas a toda mancha con el carácter de retratos.
- Segundo Curso.- Dedicado a los contornos del modelo desnudo, siendo su duración de dos sesiones.
- Tercer Curso.- Dibujos del modelo desnudo, de ambos sexos y edades diversas, a toda mancha terminados en seis sesiones.

²⁴⁸ EE.AA. y O.A.S (Escuela de Artes y Ocios Artísticos de Sevilla) Programas de Dibujo del Antiguo presentado por Félix Lacárcel Aparici el 29/XI/1932

-Cuarto Curso: Dibujos rápidos del desnudo en quince minutos. Dibujos rápidos de memoria después de contemplar el modelo cinco minutos.

Lacárcel definía este tipo de dibujo como “Dibujo de exaltación, de sentimientos en la línea, de totalidad tanto en las proporciones como en la entonación, buscando sin tibiezas, sin apocamiento el carácter del modelo, es decir, el tipo más o menos defectuoso del mismo y como final que tenga calidad de modelo vivo”²⁴⁹.(Figs.179-188)

En general, en este tipo de dibujos o *Academias* es donde el estudiante intenta abordar el modelo desde un planteamiento anatómico bastante realista, aunque no por ello se abandona el clasicismo reflejado sobre todo en las poses.

-Por último Colorido y Composición tal vez fuera una de las asignaturas más polémicas. Esta enseñanza, impartida por José Jiménez Aranda, era la única materia oficial de la Sección de Bellas Artes hasta la creación de la Escuela de Artes e Industrias y de Bellas Artes en la reforma de 4 de enero de 1900, en que se sustituyó por la de Composición Decorativa, de contenido muy diferente a la anterior.

La finalidad de tal materia era iniciar y perfeccionar a los alumnos que por primera vez se tendrían que enfrentar con los problemas del color y la composición, sobre todo con modelos del natural.

En 1904, con la elevación de la categoría de la Escuela a Superior, volvería a incluirse en el grupo de Bellas Artes, pero con el carácter de libre. Posteriormente, por R.D. de acoplamiento de enseñanzas de 11 de octubre de 1911, se suprimió de la Escuela de Superior de Artes e

²⁴⁹ *Ídem*, Programa de Dibujo del Natural

Industrias y de Bellas Artes, aunque continuó impartándose algún curso más de forma desinteresada.

No se conseguiría su restablecimiento hasta 1930, incluyéndose de nuevo en la Sección de Bellas Artes pero con la denominación de *Colorido, Composición y Procedimientos Pictóricos*.

El programa, presentado por el profesor provisional José Rico Cejudo, recogía las siguientes propuestas:

-Para poder matricularse en esta materia era necesario tener aprobadas Dibujo del Antiguo, Anatomía Artística e Historia del Arte

Dividía la asignatura en tres partes o grupos:

-Primer Grupo: con estudios preparatorios de Colorido. Se ejecutarían ejercicios sobre *bodegones* para apreciar mejor el claroscuro y la media tinta.

-Segundo Grupo: Colorido. Tras practicar en estos ejercicios, el alumno pararía a pintar cabezas de modelo del natural y estudios de manos, pies y medias figuras con modelo.

-Tercer Grupo: Composición y Procedimientos Pictóricos. Ejercicios pictóricos de figuras enteras y de composición de las mismas ejecutándolos con diversos procedimientos: pintura al óleo, pintura al temple, pintura al fresco, pintura a la acuarela y pintura al pastel.

III.7.3. UNA ASPIRACIÓN FRUSTRADA: EL TÍTULO DE PROFESOR DE DIBUJO

Aspecto interesante sobre el profesorado de la Escuela sevillana fue la petición constante que hizo el Claustro para poder expedir el Título de Profesor de Dibujo.

En realidad se trataba de una reivindicación antigua y doble, ya que el hecho de solicitar la expedición del Título de Profesor de Dibujo llevaba implícito el que primeramente se elevara la Escuela a Superior de Bellas Artes.

En 1857 la Ley de Instrucción Pública, establecía al crear las Escuelas Provinciales, entre ellas las de Bellas Artes de Madrid y Valencia, un plan de estudios para las mismas y a la vez que al final de estos estudios se expediría por el Ministerio de Instrucción Pública un Título profesional que tendría igual validez que cualquiera de los que se expidiese a petición de los demás centros docentes.

Aunque entre 1904 y 1924 la Escuela ostentó la categoría de Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes, no estuvo facultada para expedir el citado título, reservándose, una vez más, este privilegio las Superiores de Madrid y Valencia.

Según el Reglamento de 21 de abril de 1922, se consignaban enseñanzas especiales para los estudiantes que en el futuro desearan dedicarse al Profesorado, separando de esta forma la cuestión puramente artística de la pedagógica. Se producía, por tanto, una contradicción, ya que se establecía la necesidad del Título para ejercer oficialmente cualquier profesión, pero esto no ocurría con la de Profesor de Dibujo, ya que el Título que concedía el Estado no se exigía para presentarse a oposiciones de esta naturaleza.

Posteriormente en la *Gaceta de Madrid* de 5 de julio de 1931, se publicó una orden dando plena validez a estos títulos, pero se incumplía pocos días después por el mismo Ministerio a lo que se interpuso recurso contencioso-administrativo. Posteriormente las Cortes declaraban la validez oficial del título, y el 12 de diciembre del mismo año, el Consejo de Instrucción Pública creyó que no debía ser exigido, mientras no se reformaran las enseñanzas que se daban en las Escuelas de Bellas Artes, que era lo mismo que eliminar los derechos adquiridos a los estudiantes con la excusa de decir que esos estudios eran insuficientes.

Comenzaba así un largo camino, lleno de negativas, para poder conseguir la igualdad con las Escuelas Superiores de Madrid y Valencia.

Tras varias solicitudes elevadas a la superioridad, en 1934 se acordó llevar, una vez más, la petición suplicando se diera validez académica a los estudios de Bellas Artes que aquí se cursaban y, por tanto, la facultad de expedir el Título de Profesor de Dibujo. En tal solicitud se exponían los siguientes razonamientos:

“1º. En el orden pedagógico, contaba la Escuela, en el cuadro de asignaturas, con las necesarias para capacitar al profesorado de dibujo, por cursarse enseñanzas de Bellas Artes en número suficiente para ello; correspondiéndose con ello su denominación de Artes y Oficios y Bellas Artes, este hecho la equiparaba a las de Madrid y Valencia; reconociéndose sus estudios en la legislación del omento que incluso capacitaba a sus alumnos a opositar a Cátedras de Escuelas Superiores de Bellas Artes. A pesar de ello, se pensaba que si la superioridad consideraba necesario aumentar el número de asignaturas, el Claustro proponía que se le autorizase para implantarlas, sin que ello supusiera carga

económica para el Estado y el profesorado las impartiría con la misma retribución asignada en ese momento.

2º. Geográficamente, se tenía que tener en cuenta que Sevilla recogería todo el núcleo de alumnos de Andalucía, Extremadura, Canarias y Norte de Marruecos, regiones que se hallaban considerablemente alejadas de las dos únicas Escuelas que expedían los referidos títulos. Este razonamiento lo confirmaba el que algunas de esas poblaciones habían manifestado, por sus representantes escolares en el Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, su deseo de que la Escuela de Sevilla fuera elevada >Superior de Bellas Artes, puesto que con el privilegio que poseían Madrid y Valencia, se dañaban los intereses de ciertos alumnos, faltos de medios económicos, no podían desplazarse fuera de las regiones para alcanzar los estudios de Bellas Artes, anulando con ello sus facultades artísticas y privándoseles de aspirar al Profesorado en los Centros de enseñanza.

3º. Históricamente, es reconocido que Sevilla fue sede de la primera Academia de Bellas Artes, debiéndose considerar igualmente los grandes valores históricos y contemporáneos, que en las Bellas Artes y Artes Industriales, habían dado gloria a nuestro país con numerosos artistas andaluces y extremeños.

4º. El aspecto de los derechos adquiridos por los alumnos de nuestra Escuela, que siguieron sus estudios con la intención de pertenecer al Profesorado oficial. La Escuela contaba con prestigiosos artistas en los cargos de Auxiliares y Ayudantes que firmantes de oposiciones a Cátedras y Auxiliarías, se veían privados de poderlas verificar después de haber reunido las condiciones legales para ello.”

Tras estos razonamientos, el Claustro propuso a la superioridad educativa las siguientes propuestas<.

-Primero: Que a la Escuela de Sevilla se le facultase para proponer al Ministerio la expedición del Título de Profesor de Dibujo a aquellos interesados que a la fecha de la resolución, tuvieran aprobadas las enseñanzas de Bellas Artes que la Escuela tenía establecidas, y por las cuales, según el artículo 24 del Reglamento vigente de estos Centros, aprobado por el Real Decreto 16-XII-1910, estaban en posesión del derecho a verificar oposiciones al profesorado de enseñanzas artísticas. Asimismo, que los alumnos ingresados en esta Escuela con anterioridad a la resolución de dicho fallo, pudieran continuar los estudios de bellas artes establecidos en la escuela, y a la terminación de los mismos, poderles expedir dicho Título.

-Segundo: Que en atención a todo lo anteriormente expresado y para dar justa satisfacción a los alumnos matriculados que deseaban ver recompensados sus esfuerzos con la obtención de dicho título, el Claustro proponía que se implantaran las enseñanzas necesarias para poderles expedir dicha titulación, enseñanzas estas que, para no originar gastos en el Presupuesto del Estado, y en tanto no existieran las disponibilidades económicas, podían estar a cargo del Profesorado actual de la Escuela, sin ningún aumento de su retribución”²⁵⁰

El 30 de octubre de 1934, el Director de la escuela D. Manuel González Santos, dirigía una comunicación al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes,²⁵¹ solicitando que se dictaminase una disposición de

²⁵⁰ Archivo Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla *Libro de Actas del Claustro 1934*

²⁵¹ .*Ibíd*em Comunicación al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes (30-X-1934)

carácter general que determinara las disciplinas que, aprobadas en esta Escuela de Sevilla, se conmutaran por las correspondientes de la Escuela Superior los estudios de Profesor de Dibujo. Tal solicitud se basaba en que por diversas disposiciones del Ministerio se venía decretando la convalidación de asignaturas de Bellas Artes que se cursaban en esta Escuela por análogas o equivalentes de la Superior de Madrid, a aquellos alumnos que deseaban continuar sus estudios para aspirar al referido título²⁵².

En tal solicitud se incluía un cuadro con la propuesta de convalidaciones de asignaturas y su razonamiento correspondiente. Esta propuesta sería aprobada, excepto la de Dibujo Lineal, por Orden Ministerial de 8-X-1934, y aunque esto no suponía la solución del problema planteado, al menos, permitía la continuación de los estudios, en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, de las asignaturas que faltaban para obtener el Título de Profesor de Dibujo.

El cuadro de convalidaciones era el siguiente:

Asignaturas cursadas en la Escuela de Sevilla	Convalidación que se proponía por la Escuela Superior de Madrid	Razonamiento
Ingreso	Ingreso	(I)
Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte, que comprendía cuatro grupos más la de Concepto de Arte e Historia de las Artes Decorativas	Los dos cursos de Historia del Arte (Edades Antigua, Moderna y Contemporánea) y Teoría de las Bellas Artes	(II)
Perspectiva y Escenografía	Perspectiva	(I)

²⁵² Estas disposiciones era, entre otras, las Órdenes Ministeriales de 17 de agosto y 20 de octubre de 1934, por las que dictaminó favorablemente a varios alumnos que habían aprobado las asignaturas de referencia. Tales informes favorables se fundamentaban en precedentes de la Dirección General de Bellas Artes en 1932

MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO

Anatomía Artística y Dibujo del Natural en Movimiento	Anatomía y por Dibujo del Natural en Movimiento	(I)
Modelado y Vaciado (1º grupo)	Enseñanzas Generales del Modelado	((I)
Dibujo del Antiguo	Dibujo del Antiguo	(I)
Dibujo del Natural	Dibujo del Natural en reposo	(I)
Colorido, Composición y Procedimientos Pictóricos	Colorido, Composición, y por la de Estudios Preparatorios de Colorido	(I)
Composición decorativa (Especialidad Pintura y escultura)	Estudios Prácticos de Ornamentación de pintura y escultura	(I)
Dibujo Lineal que comprende cuatro bloques	Dibujo Científico y por la de Estudios de las formas arquitectónicas	(III)

- (I) Las indicadas con esta llamada, son las comprendidas en las Órdenes del Ministerio, admitiendo la convalidación y que le habían sido conmutadas a varios alumnos de la Escuela Superior de Madrid
- (II) Según esas órdenes de convalidación, la asignatura de Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas de la Escuela Sevillana, había sido conmutada por la de Teoría de las Bellas Artes, que se encontraba en el tercer grupo de los estudios de Profesor de Dibujo, y se proponía que las de Historia del Arte en las edades Antigua, Media, Moderna y Contemporánea, se convalidasen por Elementos de Historia del Arte, que se cursaban en Sevilla, cuya enseñanza estaba comprendida en la de Dibujo Artístico

(III) Porque según el Reglamento Orgánico de las escuelas de 16 de diciembre de 1910, el Dibujo Lineal, comprendía dos partes principales, la 1ª dividida en tres grupos que alcanzaban: ejercicios de Geometría Plana, Práctica del Dibujo en general, Aplicaciones de la Geometría al Dibujo, ejercicios a pulso, mediante cuadrículas, redes poligonales, aguadas planas, copia de molduras, fragmentos arquitectónicos, lavados y demás procedimientos, conocimiento de proyecciones ortogonales y su aplicación al representar modelos de bulto, ya de cuerpos geométricos, trozos geométricos, trozos arquitectónicos; enseñanzas del tratado de sombras de cuerpos geométricos y sus aplicaciones al lavado de dibujos de modelos corpóreos mediante croquis acotados; y una 2ª parte, llamada de Ampliación, consistente en el conocimiento de la proyección econométrica y sus aplicaciones; Perspectiva cónica para resolver problemas desde la representación de cuerpos geométricos, fragmentos arquitectónicos y órganos de máquinas.

A pesar de ello no se consiguió la convalidación de la asignatura.

Tras este sistema de convalidaciones, sólo quedaba cursar en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid o Valencia, un grupo de asignaturas para la obtención del referido Título de Profesor de Dibujo.

Tal grupo de materias era el siguiente:

- Estudio de las formas arquitectónicas
- Dibujo del Ropaje
- Dibujo Científico
- Estudio de los Métodos de Enseñanza del Dibujo y del Arte en los Centros de Enseñanza Primaria y Secundaria del extranjero.

Se podría decir que la *gran ofensiva* de la Escuela sevillana para intentar conseguir que estas asignaturas se pudieran estudiar aquí, se produjo en 1937, llevándose a cabo una gran campaña informativa, reclamando el apoyo de las Escuelas de Artes y Oficios, Ayuntamientos y Diputaciones.

El apoyo de éstas no se hizo esperar, y así, se cursaron comunicaciones a Córdoba, Jerez de la Frontera, Algeciras, Málaga,, santa Cruz de Tenerife, Palma de Mallorca, Granada, Ceuta Lanzarote, La Gomera, Badajoz, Huelva, La Línea de la Concepción, Ronda, Constantina y Carmona; así como a las instituciones de la capital andaluza, entre ellas: al Gobernador Civil, Arzobispo, Ateneo, Academia de Bellas Artes,, Academia de Buenas Letras, Comisión de Monumentos y a la Sociedad de Amigos del País²⁵³

Tras enviarle dicha solicitud al Presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado, éste, con fecha 29 de septiembre de 1937 contestaba al Rector de la Universidad hispalense de la siguiente forma:

“Visto el oficio de V.E. de 31 de mayo próximo pasado, adjuntando otro del Director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Sevilla, solicitando se otorgue a dicha Escuela la facultad de expedir Títulos de Profesor de Dibujo, que competía exclusivamente a las Escuelas de Pintura, escultura y Grabado de Madrid y Valencia. Remitida la petición a informe del abogado del Estado de esta Comisión, lo hace en sentido favorable a la pretensión instada, pero entendiéndose, que la concesión sea de modo provisional, hasta que se normalicen las

²⁵³ *Ibíd.* Comunicaciones de 17,18,23,26 y 31 del VII de 1937 y 3, 9, 12, y 24 del VIII de 1937

circunstancias actuales y puedan entonces, según la legislación vigente, seguir expidiéndolos las Escuelas anteriormente citadas”²⁵⁴.

Tal Comisión solicitaba, al mismo tiempo, información sobre si la Escuela se comprometía a explicar dichas asignaturas sin aumentar los gastos del Estado.

La reacción de la Escuela no se hizo esperar, contestando afirmativamente, pero se oponía a expedir títulos de forma temporal, ya que esto desvirtuaba el espíritu de la solicitud que expresaba claramente el deseo de que primero se elevara la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes a Superior de Bellas Artes, lo que implícitamente conllevaría la expedición del Título. De esta forma, se volvió a remitir al Ministerio la originaria solicitud de 28 de octubre de 1937.

En diciembre del mismo año, el Vicepresidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del estado en comunicación dirigida al Rector de la Universidad de Sevilla, desestimaba la petición de la Escuela sevillana por considerar que no era procedente por no haber sido liberadas la ciudades de Madrid y Valencia y por haber rechazado el Claustro la oferta del Ministerio de expedir los títulos provisionalmente.

De esta forma se frustró definitivamente la posibilidad de haberse convertido nuestra Escuela en Superior de Bellas Artes y centro artístico de la mitad sur peninsular. No obstante, tal Escuela Superior de Bellas Artes se crearía en la ciudad en 1940, aunque totalmente independiente de la de Artes y Oficios.

²⁵⁴ A.E.A.A .y O.A.S. Oficio enviado al Rector de la Universidad (7-X-1937)

III,7,4, La Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1940-1978)

Como hemos podido observar en apartados anteriores, los cambios en la legislación de las Academias y sus respectivas Escuelas a lo largo del tiempo eran bastante frecuentes y venían a demostrar la inestabilidad que sufrían las mismas.

En 1940 y por Decreto de 30 de julio se creó en Sevilla la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría,²⁵⁵ convirtiéndose por encima de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en centro de formación y experimentación, comenzando a impartir sus enseñanzas ese mismo año

La creación de la citada Escuela se debió en parte a las reivindicaciones elevadas a Madrid por parte de numerosos artistas, muchos de ellos reconocidos por las instituciones oficiales como la Real Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios.

La comisión encargada por el Ministerio de Educación para organizar su creación y puesta en marcha estaba formada por Comisario de Bellas Artes de la zona, Joaquín Romero Murube, el Catedrático de Historia del Arte de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. y Director de la Escuela don José Hernández Díaz y por don Antonio Sancho Corbacho, Catedrático de Pedagogía del Dibujo y secretario de la institución

La citada comisión tenía que presentar un proyecto inicial que recogiera las necesidades materiales (empezando por buscar un edificio

²⁵⁵ Las otras tres Escuelas Superiores de Bellas Artes que existían en España eran la de San Fernando de Madrid, la de San Jorge de Barcelona, la de San Carlos de Valencia.

apropiado)²⁵⁶, redactar un plan de estudios y proponer el profesorado adecuado para las nuevas enseñanzas.²⁵⁷ En este sentido, el lugar propuesto como sede para la Escuela sería la casa-estudio del pintor sevillano Gonzalo Bilbao. La enseñanza en ella se impartiría comenzando por dividir el estudio del pintor con mamparas para separar los espacios destinados a las clases de dibujo y pintura, reservando otras dependencias para el resto de las disciplinas. En 1944 se expropiaron los edificios de la manzana, y hacia 1955-1956 desaparecieron los estudios de profesores que se encontraban anexos a la Escuela para incluirlos en la citada ampliación que finalizó en 1958 y de la que surgieron seis clases, instalándose en ellas la sección de escultura..



Csa-estudio de Gonzalo Bilbao



Casas expropiadas para la ampliación de la la Escuela Superior de Bellas Artes

²⁵⁶ La Escuela, ubicada en el número 7 de la calle Gonzalo Bilbao en aquel momento era propiedad de su viuda Doña María Luisa Roy Lhardy, La superficie del edificio se repartía en dos plantas y estaba diseñada tanto para domicilio particular, como para estudio de pintura disponiendo de dos grandes espacios y en 1944 fueron expropiados por el estado los edificios colindantes, quedando toda la manzana destinada a ampliación de sus instalaciones. Los arquitectos responsables de las obras fueron Alberto Balbontín Orta y Antonio Delgado Roig.

²⁵⁷ MORENO ROMERA, Miguel y MORENO RODRIGO, Miguel Ángel: "Medio siglo de vanguardias", en *Historia del arte en Andalucía*, t. IX, pág. 249.

Las especialidades que se impartían en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría eran las de Escultura, Pintura y Grabado. Las secciones de Pintura y Escultura constaban de un curso denominado “Preparatorio” común para ambas, seguido de tres cursos y finalmente, y con carácter opcional, otro curso llamado de “Profesorado de Dibujo” obligatorio para poder desempeñar la tarea docente en centros de educación artística como Escuelas de Artes y Oficios o Escuelas de Bellas Artes.

En 1943 y a petición de don José Hernández Díaz y tras su solicitud al Ministerio de Educación Nacional, se crea la “Sección de Imaginería Polícroma Martínez Montañés”. Sevilla se convertía con ello en el único centro del territorio nacional donde se impartirían estas enseñanzas, expidiendo el título de “Maestro Imaginero” a todos aquellos que finalizaran las enseñanzas específicas de dicha especialidad. En 1976 esta Sección de Imaginería Polícroma “Martínez Montañés” se clausuró a consecuencia de la escasa matriculación de alumnos en la misma.

El Plan de Estudios con la organización de los cursos así como la distribución de las asignaturas de cada especialidad quedó de la siguiente manera:

PREPARATORIO:

Liturgia y Cultura Cristiana, Dibujo del Antiguo y Ropajes, Preparatorio de Modelado, Preparatorio de Colorido.

SECCIÓN DE PINTURA:

-Primer Curso: Dibujo del Natural, Anatomía Artística, Colorido, Procedimientos Pictóricos.

-Segundo Curso: Dibujo del Natural, Colorido y Composición, Perspectiva, Historia General de las Artes Plásticas.

-Tercer Curso: Dibujo del Natural (movimiento), Colorido y Composición, Teoría e Historia de la Pintura, Paisaje.

SECCIÓN DE ESCULTURA:

-Primer Curso: Dibujo del Natural, Anatomía Artística, Modelado, Talla Escultórica.

-Segundo Curso: Dibujo del Natural, Modelado y 106 Composición, Perspectiva, Talla Escultórica, Historia General de Las artes Plásticas.

-Tercer Curso Dibujo del Movimiento, Modelado y Composición, Talla Escultórica, Teoría e Historia de la Escultura. Aquellos estudios se completaban con los impartidos por las siguientes secciones y cursos:

Sección de Imaginería Policroma “Martínez Montañés”:

-Primer Curso: Dibujo de Imágenes Religiosas, Policromía, Estatuaria Religiosa, Historia de la Imaginería Policroma Española.

-Segundo Curso: Dibujo Decorativo y Proyectos, Policromía, Estatuaria Religiosa, Hagiografía y Simbología Cristiana.

Cursos de Auxiliares de Imaginería:

-Para Oficiales Sacadores de Puntos: Dibujo del Antiguo y Ropajes, Preparatorio de Modelado, Talla Escultórica, Estudios Prácticos de Materiales.

-Para Oficiales Policromadores: Dibujo del Antiguo y Ropajes, Procedimientos Pictóricos, Policromía, Estudios Prácticos de Materiales.

-Para Oficiales Vaciadores: Dibujo del Antiguo y Ropajes, Preparatorio de Modelado, Nociones de Policromía, Estudios Prácticos de Materiales, Técnica del Vaciado.

SECCIÓN DE GRABADO:

Grabado de Reproducción, Grabado de Original, Grabado y Estampación.

PROFESORADO DE DIBUJO (opcional)

Pedagogía del Dibujo, Dibujo Geométrico y Proyecciones, Dibujo Decorativo, Ampliación de las Artes Plásticas en España.

En cuanto al profesorado, la Comisión elevó a la Dirección General de Bellas Artes una relación de artistas de la ciudad para que fueran nombrados profesores interinos, y que, años después, conformarían la plantilla de catedráticos mediante concurso-oposición junto a otros artistas llegados de diferentes puntos del país.

En el curso 1942-1943 el claustro de la Escuela Superior de Bellas Artes quedó constituido por los siguientes profesores: Andrés A. Esteban Romero (Liturgia y Cultura Cristiana), José M^a Labrador y Arjona (Preparatorio de Dibujo del Antiguo y Ropajes), Antonio Díaz Fernández (Preparatorio de Colorido), Mauricio Tinoco Ortiz (Preparatorio de Modelado); Félix Lacárcel y Aparici (Dibujo del Natural (primer curso), Agustín Sánchez Cid (Anatomía Artística 1^o, 2^o y 3^o cursos), Antonio Díaz Fernández (Colorido 1^o curso), Juan M. Sánchez Fernández (Procedimientos Pictóricos de 1^o curso), Félix Lacárcel y Aparici (Dibujo del Natural 2^o curso), Alfonso Grosso Sánchez (Colorido y Composición (2^o y 3^o cursos); José Martínez del Cid (Perspectiva 2^o y 3^o cursos), José Hernández Díaz (H^a General de las Artes Plásticas 2^o curso, Teoría e

Historia de la Pintura y de la Escultura de 3º curso y Ampliación Hª Artes Plásticas en España), Sebastián García Vázquez (Dibujo del Natural (Movimiento) 3º curso), Rafael Cantarero Mesón (Paisaje 3º curso). Juan Luis Vasallo (Modelado y Modelado y Composición), Mauricio Tinoco Ortiz (Talla escultórica (1º 2º y 3º cursos), Encarnación Rubio (Grabado de Reproducción, Grabado Original y Grabado y Estampación), Antonio Sánchez Corbacho (Pedagogía del Dibujo), Alberto Balbontín y de Orta (Dibujo Geométrico y Proyecciones y Dibujo Decorativo),

Además de los anteriores profesores, y en sucesivos cursos colaboran como docentes: Santiago Martínez, Miguel Pérez Aguilera, Ramón Monsalve, Martín y Juan Rodríguez Jaldón en la Sección de Pintura; Antonio Cano Correa (Catedrático de talla Escultórica). Antonio López, Joaquín García Donaire y Antonio Galán del Amo, Juan Cordero Ruiz, Francisco García Gómez, Jaime Mir Ramis en la Escultura; Enrique Marco Dorta y Elías Ferrer Martínez, Manuel Álvarez Fijo, en las enseñanzas teóricas, como Pedagogía del Dibujo y Ampliación de las Artes Plásticas en España. etc...²⁵⁸.

No fueron fáciles los años iniciales de la Escuela, y buena prueba de ello son las peticiones y donaciones que se tuvieron que hacer para dotar del material didáctico correspondiente a cada una de las enseñanzas. En este sentido fue necesaria la colaboración de la Academia de Bellas Artes de San Fernando enviando una serie de vaciados de yeso de tamaño natural necesarias para la clase de Dibujo del Antiguo y Ropajes; así como donaciones de algunos de los propios profesores de la Escuela, caso del pintor Alfonso Grosso que donó una serie de vaciados de su propiedad, procedentes a su vez de la colección del pintor García Ramos.

²⁵⁸ *Plan de Estudios Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría .1943.* Ver también Apéndice Documental I sobre el Profesorado de Dibujo

También es de destacar 1948 cuando se recibió por parte de la Calcografía Nacional una colección de grabados solicitada por José Hernández Díaz para las clases de Grabado.

La enseñanza del dibujo, en la Escuela Superior de Bellas Artes no sufrió transformaciones importantes en lo que se refiere a la materia de Dibujo del Antiguo y Ropajes que, impartida por el pintor José María Labrador, seguía la tradición, es decir, un dibujo basado siempre en las estatuas, con o sin ropaje, realizado con gran rigor formal pero manteniendo un carácter exclusivamente imitativo. (Figs.189-192)

No será hasta 1962 cuando se aprecien ciertos cambios de la mano del nuevo catedrático de la asignatura Amalio García del Moral y Garrido y que comentaremos en un apartado posterior dedicado a esta enseñanza ya en el ámbito de la nueva Facultad de Bellas Artes.

III.7.4.1. MIGUEL PÉREZ AGUILERA Y UN NUEVO CONCEPTO DE LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO DEL NATURAL

Donde sí hubo una renovación formal y conceptual fue en la asignatura de Dibujo del Natural que, a partir de 1946, pasó a desempeñar el profesor D. Miguel Pérez Aguilera.

Cuando toma posesión de la Cátedra, conseguida por oposición, el 11 de enero de 1946 observa que, paradójicamente en la clase de Dibujo del Natural, donde el modelo debía posar desnudo, los alumnos dibujan y pintan a una modelo tapada con cortinajes. Ante tal situación comunica al director que necesita modelos desnudos y caballetes grandes para huir de un formato excesivamente pequeño. No resultará fácil conseguirlo pues se tendrá que enfrentar a la censura escolar que ejercen por una parte el propio director de la Escuela Hernández Díaz y por otra, la

autoridad eclesiástica representada por el Cardenal Segura. En este sentido su amigo y artista Ramón Monsalve le advertía: “Esta es una Escuela con unas directrices: hacer no sólo artistas, sino artistas cristianos. No sabes dónde te has metido”²⁵⁹.

Es significativa la opinión del pintor y discípulo Luis Gordillo recogida en una entrevista donde explicaba el ambiente de la Escuela en aquellos años y el valor que tuvo para él la figura de Miguel Pérez Aguilera:



Autorretrato 1960

“El otro día me preguntaban por la radio sobre el tema del maestro y el discípulo y yo respondí que en mi generación, que es inmediata a la posguerra, tuvimos un déficit de maestros, no ya de profesores, eso es otra entidad. El maestro es el profesor que reúne cualidades éticas importantes, es algo más que un profesor. Y en mi generación no tuvimos maestros, del estilo de grandes hombres y hubo maestros durante la República, de los cuales el prototipo podría ser Ortega y Gasset y esta clase de gente. Después de la guerra vino un desierto terrorífico, no había más que maestros negativos...En cambio en este desierto, la existencia de un posible maestro, como lo es la figura de Miguel, era doblemente importante, por lo menos en mi caso. La Escuela de Bellas Artes de aquel momento donde había profesores sin identidad moral era un vacío tremendo. No asistían siquiera a las clases, y si iban estaban cinco o diez minutos y contaban tres chorradas. No había contacto físico, ni directo entre ellos, ni asumían su papel de profesores. No querían responsabilizarse de lo que

²⁵⁹ DÍAZ-HURMENETA, Juan Bosco: “El aura de la pintura” en *Miguel Pérez Aguilera. Autobiografía*. Centro Cultural El Monte. Sevilla, mayo 2006. Págs 15-16

hacían, cobraban su sueldo y punto. Y eran los figurones del arte sevillano de aquel tiempo.

Miguel permanecía siempre todo su tiempo, nunca faltaba a clase. Estaba todo el tiempo corrigiendo. Era un hombre que vivía su labor con entusiasmo y se le veía que participaba de lo que estábamos haciendo. Le daba el rango de algo realmente importante, algo moral. Allí no se trataba de hacer un dibujo de un desnudo, sino que él te transmitía la sensación de que estábamos haciendo algo de mucho calibre. Un acto realmente ético.

Y es algo en lo que yo he insistido muchas veces de su importancia, no es tanto que te enseñe a dibujar, es que te dé pistas de la historia. El maestro, la persona que es realmente un vocacional y tiene pasión por algo te transmite. Es su pasión, eso es lo importante. El transmitía una gran seriedad en el campo en que nos movíamos y, por otro lado, esa pasión por el arte...²⁶⁰.

En este contexto ultraconservador, en 1947 el gobierno francés concede a Pérez Aguilera una beca para ampliar estudios durante un año en París, ciudad que todavía era sede de la vanguardia artística y que supondrá una transformación radical cuando conoce en directo las vanguardias históricas, especialmente la obra de Monet, Cezanne y Bonnard.

A su vuelta retoma las clases en la Escuela y consigue sacar adelante su proyecto pedagógico que, posteriormente en 1983 reflejaría en un documento titulado *Tesis* enviado al Ministerio de Educación y Ciencia para su homologación como Catedrático de Universidad.

²⁶⁰ ARAÑÓ GISBERT, Juan Carlos: "En torno a Don Miguel" en *Miguel Pérez Aguilera 1995. Ochenta Aniversario*. Catálogo de la exposición. Delegación Provincial de Cultura de Sevilla. Consejería de Cultura. Área de Cultura de la Diputación de Sevilla. Sevilla 1995, págs. 113-115

Ya en los programas de las cátedras de Dibujo del Natural de 1º y 2º cursos de la Escuela Superior de Bellas Artes de 1963 y posteriormente en la de “Dibujo del Natural y Composición” de 3º curso de Facultad, dejaba clara su intención de dar a conocer las normas precisas que consideraba debían aplicarse a una enseñanza del Dibujo y a un tipo de alumnos que llegaban con una enseñanza muy elemental y sólo con la experiencia propia de haber dibujado copias de estatuas, con un “dibujo de traslación consecutiva y mecánica de segmentos perfiladores”, con una falta de racionalización y centrado en los detalles y con un desconocimiento casi total del arte en general y del arte contemporáneo en particular.

Ante tal panorama opinaba que la enseñanza del dibujo tenía que ser particularizada, individual basada en la razón y la reflexión como elementos controladores de lo impulsivo y generadores que dieran el matiz de lo personal de cada caso.

Al contrario de los que pensaban en la negatividad de las Escuelas de Bellas Artes, creía en la necesidad de la enseñanza de las mismas, convencido de que para llegar a expresarse se necesitaban los fundamentos y orientaciones de un orden que ayudara al espíritu creador, pero no se podía tener una personalidad definida solo con proponérselo, era necesaria la base suficiente que permitiera la transformación o concreción de las ideas y era aquí donde el docente debía contribuir al desarrollo de la vocación con su experiencia y técnica.

Para la clase de 1º curso de Dibujo del Natural consideraba que los alumnos que llegaban venían desprovistos casi por completo del concepto del natural, pues la preparación anterior de las Escuelas de Artes y Oficios se centraba solo en un dibujo estático y reducido al claroscuro que se establecía entre el modelo de yeso con el fondo, por lo

que pensaba que este primer curso tenía que ser de adaptabilidad a modos más permanentes y a observar las líneas más expresivas del movimiento y la situación de los puntos más representativos, en definitiva comprender el modelo como un todo, como una unidad.

Para ello descartaba la utilización de herramientas como la plomada u otras medidas mecánicas, y por el contrario proponía el empleo de la reflexión, y la atención al diálogo entre modelo y trabajo realizado.

El 2º curso debía destinarse a la iniciación de la composición, la expresividad como elemento fundamental y el mentalizar al alumno para que fuera capaz de suprimir el claroscuro como costumbre y prestar mayor atención al matiz en escalas de valores y sus efectos relacionados con la luz, así como la calidad textural de la representación.

Como podemos apreciar, tal proyecto recogía una metodología, cimentada en unos principios fundamentales que resumidamente eran:

- La apreciación del *dibujo como totalidad*, no detenerse en el detalle, considerar la unidad del papel, o del espacio pictórico, y la del cuerpo que se tiene delante

- No es suficiente la simple corrección del dibujo sino que hay que aportar *soluciones acordes con la poética de las figuras*

- Lograr que el *alumno vaya construyendo su propio mundo y encontrando su personalidad artística* antes que un virtuosismo técnico.

- El cuidadoso análisis de la proporción, los escorzos, la composición, el volumen, el matiz, la expresividad.

- El dominio de soportes y procedimientos mediante la práctica de apuntes rápidos que conllevará al alumno a un *hábito de dibujar* lo esencial.

Su concepción del dibujo quedaba expuesta en un texto construido por Federico Ortés a partir de entrevistas y conversaciones mantenidas con D. Miguel.

“La mancha, hago así con el carboncillo simplemente lo resbalo sobre la superficie y ahí está el modelo ¿ves la mancha? Tiene la propia inclinación, si la ayudas si la partes en dos mitades tiene el tronco y las piernas que se mueven en este sentido ¿no? Y el brazo es una forma que hace así pero entre los dos puntos de salida y la mano está el codo. Interesa saber que la espalda tiene cantidad de formas diversa que vamos a construir tomando la totalidad de los planos, sin determinar matrices por ahora, la persistencia de la línea evita el dibujo estamos hablando de la construcción del volumen. Todos son planos, fíjese en la frente, los pómulos perfectamente definidos, fíjese en los matices del vientre, desde los pechos al cuello hay un plano distinto al sentido vertical de la totalidad, las piernas vienen con unos ejes que no son continuos. El dibujo es una cosa meditativa pura arquitectura pero no un proceso; hay que utilizar la razón y principios que no puramente objetivos, sin ánimo de perfeccionismo, libre, para que la gente no pierda la intuición. Suprimir la objetividad en busca de racionalidad, no se trata de trabajar a mi dictado sino dotarle del bagaje necesario para que descubra su propia personalidad. En clase me transformo me concentro para tener disponible en un segundo una respuesta me abstraigo hasta tal punto que olvido pensar en otra cosa.

Es más bello un boceto que una obra terminada prefiero un bodegón de Cézanne en el que veo cantidad de superficies sin realizar que otro de Zurbarán, a pesar de que me gusta ¿no?. Un dibujo de un cuadro de hora es más expresivo más directo que otro realizado en tres jornadas, el dibujo expresionista es todo aquel que está por encima de la hechura. En el primer trazo ya debe estar contenida la idea absoluta

la génesis, no es posible empezar a construir y terminar hacia abajo, la pasión debe estar contenida en el primer impacto el segundo es secundario pero va en beneficio de la opción de transmisión, el tercero... Detesto ese dibujo o pintura amanerada construido pacientemente sin fallos, preciso, sin dejar a los que hemos de gozar de su contemplación ninguna facultad de participación en el sueño creador del artista (...) Mi dibujo es expresionista, no de detalles sino de aspecto vital, me interesa que la figura no dramatice sino que sea humana."²⁶¹.

Pese a la incomprensión de autoridades y compañeros, su contribución a la enseñanza será decisiva para la ciudad como testimoniaría más tarde Carmen Laffón, alumna de la Escuela desde 1949:

"El suceso más importante que nos ocurrió a los estudiantes de principios de los años 50 en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, fue la aparición de D. Miguel Pérez Aguilera. Cambió todo. Nos encontrábamos ante un artista moderno, revolucionario, pleno de energía y entusiasmo y además con una entrega total a sus clases, sus alumnos y su pintura. Para mí, su presencia y estímulo fue lo que más me impactó en muchos años de mi vida artística"²⁶².

En 1985, en una entrevista que le hace Manuel Lorente comentaba que su entrega a la enseñanza significó quizá el sacrificio -inconsciente- de su proyección como pintor"²⁶³.

²⁶¹ Catálogo de la exposición *Miguel Pérez Aguilera 1995. Ochenta Aniversario*. Delegación Provincial de Cultura de Sevilla. Consejería de Cultura. Área de Cultura de la Diputación de Sevilla. Sevilla 1995. Pág.30

²⁶² "Laffón, C.", en *Homenaje a Miguel Pérez Aguilera*. Reales Alcázares, Sevilla, Junta de Andalucía, 1982

²⁶³ Lorente, M., "Miguel Pérez Aguilera, cuarenta años dedicado a la enseñanza" en *ABC de Sevilla*, 03/05/1985.

III.7.5. LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

En 1954 tuvo lugar un hecho importante en la ciudad que repercutió de manera decisiva en la evolución de la Escuela, y fue el traslado de la Universidad desde la calle Laraña a la antigua Fábrica de Tabacos.

En este sentido, fueron determinantes las continuas gestiones que la Escuela sevillana junto a las de Barcelona, Bilbao, Valencia y Madrid llevaron a cabo entre 1965 y 1970 a través de la Asociación Nacional de Catedráticos y Profesores de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, presidida por el Catedrático de Dibujo del Antiguo y Ropajes don Amalio García del Moral, para que se reconociera las Escuelas Superiores de Bellas Artes como centros de enseñanza universitaria y por tanto su transformación en Facultades de Bellas Artes.

Estas peticiones se hicieron una realidad al publicarse la Ley General de Educación Nacional de 1970 (Ley Villar Palasí) por la que se reconocían como Facultades las Escuelas Superiores de Arquitectura, Periodismo y Bellas Artes. Fue un proceso largo y lento por lo complejo de la adaptación de títulos y programas, pero que culminaría con éxito en 1978 con la transformación de las Escuelas Superiores de Barcelona, Bilbao, Madrid, Valencia y Sevilla, en Facultades de Bellas Artes²⁶⁴.

En la introducción del citado Real Decreto 14 de abril de 1978 se especificaba: “Teniendo en cuenta, por otra parte, que los mencionados Centros tienen como objetivos fundamentales, entre otros, la conservación y expansión del patrimonio artísticocultural, la educación estética y la formación técnico científica del individuo en el campo profesional del arte puro, de la estética aplicada o de la docencia gráfico

²⁶⁴ Real Decreto de 14 de abril de 1978 (BOE de 12 de mayo de 1978)

plástica del alumno, parece conveniente transformarlas en Facultades Universitarias”²⁶⁵.

El proceso de transformación fue bastante lento, entrando en vigor el citado decreto cinco años después de su aparición, situación debida a las características propias de cada Escuela Superior, pero también a la falta de interés por resolver los problemas que se planteaban por parte del Ministerio de Educación.

En 1975 la Escuela Superior de Bellas Artes hispalense se traslada al nuevo edificio cuyo solar ocupó la Casa Profesa de los jesuitas, donde la Universidad había tenido su sede desde 1771 hasta 1954, año en que se traslada a la antigua Fábrica de Tabacos en la calle San Fernando.



La fachada de la antigua Casa Profesa en su estado previo a la reforma de 1924. Col. Universidad de Sevilla



La fachada, una vez reformada por Gómez Millán (1924), con aires regionalistas. Col. Universidad de Sevilla

²⁶⁵ BOE 12 de mayo de 1978



1970 Derribo de la Casa Profesa de los Jesuitas para la construcción de la actual Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla



Fachada principal de la actual Facultad de Bellas Artes, en el mismo lugar donde estuviera la Casa Profesa, en la actual calle Laraña.

A pesar de todo ello, la reorganización de las enseñanzas artísticas se llevó a cabo por cada Facultad de Bellas Artes elaborando sus respectivos planes de estudios y partiendo de unos mínimos comunes. También se modificó la titulación académica al finalizar la carrera pasando a denominarse Licenciado en Bellas Artes que sustituiría a la de Profesor de Dibujo.

Las nuevas enseñanzas comprenderían un núcleo de materias obligatorias y otras optativas repartidas en dos ciclos: un primer ciclo de enseñanzas comunes con una duración de tres años, y un segundo ciclo de dos años de duración y destinado a la especialización en Pintura, Escultura o Grabado y Diseño.

El profesorado estaría conformado por funcionarios pertenecientes a los Cuerpos de Catedráticos Numerarios, Profesores Agregados y Profesores Adjuntos de Universidad, y también por Profesores Ayudantes y Profesores Contratados,

III.7.5.1. DE “DIBUJO DEL ANTIGUO Y ROPAJES” A “DIBUJO Y CONCEPTO DE FORMAS” Y “FUNDAMENTOS DEL DIBUJO”

La adaptación de la Escuela Superior en Facultad de Bellas Artes lógicamente también supuso la adaptación y creación de nuevas materias y programas. Y en este sentido quisiera aludir al planteamiento docente de los responsables de la enseñanza del dibujo en el curso inicial de los nuevos planes de estudio, es decir la materia de Dibujo y Concepto de Formas (antigua Dibujo del Antiguo y Ropajes).

III.7.5.2.. Amalio García del Moral y Garrido

En primer lugar la figura del profesor don Amalio García del Moral que en octubre de 1961 obtuvo por oposición la cátedra de Dibujo de Antiguo y Ropajes de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, cuya toma de posesión, que tuvo lugar el 1 de marzo de 1962;. Su preocupación pedagógica ya venía de antaño pues había ejercido como docente en diversas instituciones educativas en Granada periodo que culminaría en 1961 con la publicación: “Algunas experiencias personales adquiridas al frente del seminario didáctico de Dibujo en un instituto femenino” en *Memoria del curso 1961-62. Instituto Nacional de Enseñanza Media Ángel Ganivet de Granada*²⁶⁶.



Ya en Sevilla, desde la Cátedra de Dibujo de la Escuela Universitaria de Magisterio, y sobre todo desde la Escuela Superior de Bellas Artes intentará renovar metodológicamente la disciplina del *Dibujo del Antiguo*

²⁶⁶ GARCÍA DEL MORAL Y MORA, María José (2001) *La obra pictórica y poética de mi padre, Amalio García del Moral y Garrido y su proyección en mi formación y mi obra* Memoria del curso 1961- 82, Instituto Nacional de Enseñanza Media Ángel Ganivet, Granada 1962, pp. 47-51.

y *Ropajes* pero será en 1978, primer curso de la recién creada Facultad, cuando establezca en el programa de la asignatura, ahora denominada *Dibujo y Concepto de Formas*, su visión pedagógica del tema.

En este sentido consideraba la cátedra en una doble vertiente: una parte de tipo conceptual y teórica; y por otra como aplicación dibujística de estos conocimientos. Por tanto, su estudio abarcaba un aspecto intelectual y su realización y plasmación por medio de formas, El primer aspecto requería tener ideas muy claras y un profundo conocimiento de lo que se iba a representar; el segundo aspecto requería un dominio técnico y una habilidad manual para concretar dicha representación.(Figs.193-200)

Por otra parte pensaba que no se podía olvidar que la mayor parte de los titulados que salieran de la Facultad iban a ser docentes de algún aspecto artístico (Dibujo, Pintura, Escultura, Grabado, Historia del Arte, etc.) por lo que todo lo referente a la didáctica del dibujo debía tener, ya desde el primer curso, su incidencia en la enseñanza del mismo. En su programa establecía dos proyecciones de la materia:

-el estudio de las estatuas, como base dibujística que había sido recomendada por maestros y tratadistas del Dibujo y su metodología, desde la Antigüedad hasta nuestros días, y no renunciaba al conocimiento del dibujo de ropaje y la estructura humana como soporte del mismo

-el dibujo de creación libre que permitiría al estudiante expresarse sin trabas ni complejos y comprender esta forma tan personal y cualificada de la plástica.

.Entre otras consideraciones de carácter pedagógico, consideraba que:

-El número de estudiantes por profesor no debía exceder de treinta, puesto que lo subjetivo es fundamental en esta materia. Cada alumno es

un caso y las correcciones en clase han de hacerse individualmente y en determinados momentos y que, en cuestiones muy particulares, podría ocupar bastante tiempo. Lo cual no implicaba que las sesiones teóricas se hicieran en grupo.

-El respeto a la personalidad del estudiante es necesaria, pues de su individualidad derivaría después toda su obra. Se tendría que tener en cuenta que la “rebeldía innata no debía encontrar por parte del profesor, incompreensión o castigo”.

-Los conocimientos teóricos y prácticos irían condicionando los avances. Pensaba que “a dibujar se aprende dibujando”, por tanto todo el proceso mental que acto de dibujar entraña: poder de síntesis y análisis, juicio crítico, observación, retención prolongada de la atención, memoria visual, desarrollo de la imaginación, de la creatividad, et. contribuyen a formar la personalidad del alumno.

-El profesor debe procurar que el alumno, sin darse cuenta de ello, observe lo que le conviene y lo que el profesor desea que se plantee y alcance. Aquellas cosas que no está en condiciones de superar no debe planteárselas hasta llegar a su debida maduración.

En arte no todo se puede transmitir. Aquello íntimamente ligado a la personalidad y a la sensibilidad de cada uno solo admite orientación y sugerencias.. Por tanto las correcciones no deberían dañar la ilusión y el interés del alumno.

-El concepto de belleza que en un principio puede parecer complejo se irá aclarando con el ordenado análisis que suponen los modelos escultóricos de la clase, con el ejemplo frecuente de otras obras de arte, tanto clásicas como modernas en sus diversas expresiones ya sean espaciales (pintura, escultura, arquitectura, artes aplicadas) o temporales (música, poesía) o mezcla de ambas (danza, mimo, etc.)

-Consideraba una obligación del profesor hacer que el alumno tomara conciencia del papel del arte en la sociedad en la que se desarrolla. Las implicaciones y derivaciones de esa relación.

Estos presupuestos pedagógicos los intentó llevar a cabo a partir del curso 1978-79 dividiendo el programa de *Dibujo y Concepto de Formas* en dos grandes apartados: el Dibujo de estatuas y el Dibujo de expresión libre, subdivididos a su vez en cuatro bloques cada uno, quedando distribuidos de la siguiente forma:

- Dibujo de estatuas:

- 1º Dibujo por manchas o sombreado. Encajes y proporciones. Valoración
- 2º Dibujo por líneas. Su expresividad e intencionalidad. Caligrafía de las formas. Valorar con la línea
- 3º El ropaje. El ropaje en la figura humana con aplicaciones anecdóticas del color
- 4º Términos. La profundidad en el plano. Pantallas y claroscuro



Arturo Martín 1978.
Col Universidad de Sevilla

- El dibujo de expresión libre y su concepto. Teoría y práctica.

- 1º La forma. El punto, la línea y el plano. El número de oro. La serie Fibo Nacci.
- 2º La partición del espacio. Redes. Composiciones modulares. Computer art. Composición decorativa. El diseño. La "Bauhaus".
- 3º Semiótica del lenguaje visual. Teoría de la "Gestalt". Formas ambiguas y formas imposibles.
- 4º El dibujo infantil. El color. El dibujo imaginativo.

Concluía el profesor que para llevar a cabo esta propuesta didáctica se tendría que tener en cuenta:

- La materia a enseñar y su nivel
- El alumno y su preparación
- El profesor y su especialización
- Los métodos y procedimientos a seguir

El programa propuesto lo cerraba con la siguiente consideración general sobre dicha enseñanza: “En una palabra, esta materia tiene que ser sensible, abierta y receptiva a todo cuanto surja, tenga y plantee un interés para el conocimiento”²⁶⁷.

III.7.5.3. Manuel Sánchez Arcenegui; el dibujo y el color

Tras la marcha de Amalio García de Moral a la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en 1984 se hará cargo de la asignatura el pintor, antiguo alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes sevillana y posterior catedrático Manuel Sánchez Arcenegui procedente de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde llevó a cabo su labor docente en la Cátedra de “Concepto y Técnica del Color” en los años precedentes.

La presencia del recién llegado profesor traería consigo una nueva visión tanto a nivel metodológico como conceptual, planteamientos que había iniciado en la cátedra valenciana y que definiría ya en su



²⁶⁷ *Programa de Dibujo y Concepto de Formas. Curso 1978-1979. Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla.*

Proyecto Docente y de Investigación presentado para concurrir a la Cátedra hispalense de “Dibujo y Concepto de Formas” de 1º curso de los estudios de Bellas Artes²⁶⁸.

El citado Proyecto comienza con una reflexión sobre la necesidad de entender la percepción visual como actividad cognitiva, como elemento determinante en la formación de conceptos y reconocer la inteligencia en la habilidad para descubrir un rasgo oculto, o una relación de un objeto en un contexto determinado., es decir se trataría de “expresar aquello de lo que las cosas no pueden prescindir sin dejar de ser ellas mismas. Por eso limitarnos a un tipo de actuación plástica ante un objeto propuesto (llámese modelo), puede no procurar al actuante o al espectador los rasgos esenciales del objeto representado”

Sobre el tema de los modelos clásicos objetuales (vaciados de yeso) opina que existe un peligro latente en presentar al alumno, como elemento exclusivo de estudio, un estilo altamente diferenciado, aun considerando sus ventajas, su uso exclusivo puede tener inconvenientes, pues puede determinar en el alumno el que esto tenga que ser así y no de ninguna otra manera. En este sentido comentaba lo siguiente:

“Si los criterios fundamentales, aparte de otros, son proporción, encaje y valoración, tan válidas podrían ser una estatua de Fidias como una de Rodín, una de Donatello como otra de Henry Moore. Tal vez, lo que una pueda perder, si esto ocurre, en claridad lo puede compensar en libertad expresiva.

Para ser un poco más estricto, creo que, en general, casi cualquiera forma concebida a partir de desarrollos orgánicos lógicos o cuando menos antropomórficos tendría que considerar:

²⁶⁸ *Proyecto Docente y de Investigación Cátedra “Dibujo y Concepto de Formas”* presentado por Manuel Sánchez Arcenegui en la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla

-Que el realizar junto con el estudio dibujístico el estudio estilístico de los diferentes modelos propuestos contribuiría al entendimiento, por parte del alumno, de que se trata de algo más que de “ver hacia fuera”.

- Que las estructuras visuales, no se aluden sólo a sí mismas, sino que siempre representan algo más allá de su propia existencia individual.

Este planteamiento, supondría profundizar en lo visto, entender desde una perspectiva eminentemente práctica semejanzas y diferencias entre lo dibujado, o por lo dibujar, y en líneas generales, creo que supondría un enriquecimiento del planteamiento de la asignatura”.
(p.18)

En la cuestión sobre la variación de modelos, la mayor dificultad radicaría en la localización y acceso de otro tipo de modelos diferentes a los clásicos, pero piensa que el alternar este tipo de modelo (estilísticamente distintos) con otro tipo de modelos conceptuales, aportaría aspectos inéditos y enriquecedores, pues en ellos los problemas de tensión, proporción, valoración, etc., no quedarían tan ocultos por la forma reconocible y si aportarían lo esencial de un problema propuesto más que inducir a una representación puramente mimética.

Para ello divide su proyecto en dos grandes bloques: un Programa de Contenidos y un Programa de Actividades.

I. El Programa de Contenidos se basa fundamentalmente en la adquisición conceptual a través de:

- El dibujo como lenguaje de la forma (línea, mancha, luz y color, claroscuro, sombreado),
- La organización técnica de las formas (fases del análisis y esquemas básicos (el apunte, bosquejo a mancha, bocetos)

- Factores de la forma (problemas de organización de las formas: contorno, dintorno, entorno, siluetas, masas, planos y volúmenes,, proporción ritmo, movimiento, composición, etc.,)

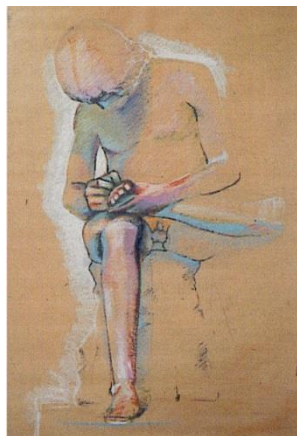
II. El Programa de Actividades lo estructura en dos tipos de actividades:

- A) Actividades Docentes de carácter práctico en un sentido funcional, con objetivos claros y concretos y relacionados con las operaciones cognitivas que como “formas de pensamientos” intervienen en ellos. Dentro de este bloque se incluirían:

1 Ejercicios tradicionales sobre:

- Aproximación al orden de las proporciones (esquemas básicos sobre la línea, la mancha y sus valores)

- Realización de escalas de valor (graduada y degradada, homogéneas y texturadas)

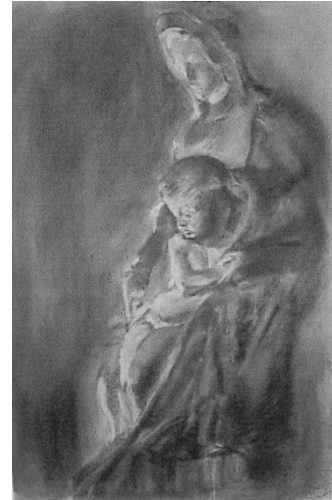


- Análisis formal básico (apuntes, bocetos, etc.,)
- Color (Traducción del concepto de color a tinte y saturación. El color en la sombra. Búsqueda del volumen por parejas de complementarios. Capacidad de recreación del color sobre el blanco. Ropajes, plásticos, papel, etc.,)

- Análisis constructivo-valorativo, figura-fondo

Representación con matices, riqueza de valores. Rigor de proporción. Rigor de movimientos. Rigor de contorno Análisis de planos y masas. Concepto espacial)

El valor de este ejercicio, radica en la expresividad de la valoración, intentado que el alumno aprenda a fiarse de sí mismo y a desarrollar su capacidad de observación directa



2 Ejercicios Alternativos.

Constituían una serie de ejercicios con poca o ninguna tradición dentro del ámbito de la docencia del dibujo en las Facultades de Bellas Artes, y que iban precedidos de una serie de consideraciones sobre el “objeto de estudio” (el modelo) y un contexto,

-El objeto y su contexto.

Desde el punto de vista metodológico argumentaba que cuando en el ámbito de trabajo (la clase) se destacaba un objeto que se iba a estudiar a través de contextos diferentes se convertía aún más en objeto de atención lo que contribuía al conocimiento de la identidad del objeto y a eliminar la monotonía mental y fisiológica provocada por el estatismo del modelo.

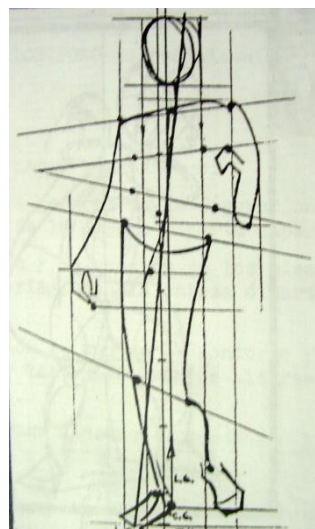
Entre esas variaciones contextuales se proponían las de iluminación (diferentes orientaciones y coloraciones); de los fondos (mediante diversas coloraciones y materiales); y de ropajes con diversas texturas.



-Dibujos superpuestos

La superposición intensifica la relación formal y que crea una distinción entre elementos dominantes y subordinados, estableciendo toda una jerarquía que transcurre del primer término al fondo. Creando atmósfera.

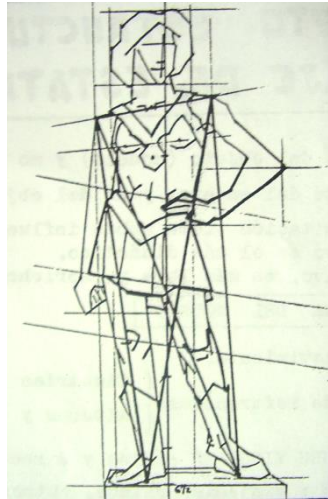
-Búsqueda del esqueleto estructural



La percepción de la forma es la captación de los rasgos estructurales que se encuentran en lo percibido o se imponen/superponen a él, y básicamente consiste en imponer, patrones de forma relativamente simples

Sabemos que las líneas principales no son el contorno, sino el esqueleto estructural, que es el que establece la identidad de una figura, debe responder al concepto visual del que lo interpreta, ya que se trata de pensar mediante lo que vemos.

Tema y estructura unidos, integran el contenido final de la



obra de arte. Por tanto, la búsqueda del esqueleto estructural, y el análisis posterior de los “patrones de forma” más utilizados y de qué modos lo han sido, se convierte en un proceso generador de “conceptos” y “son precisamente esos conceptos los que la hacen, al igual que la música, un idioma universal por encima del tiempo, de las razas y las culturas”²⁶⁹.

-Ejercicios de memoria

Indicadores provenientes de la propia forma y de los elementos circundantes tienden:

- Hacia una estructura más simple o una reducción de la tensión

- Preservar y agudizar los rasgos distintivos de la configuración

Esto se acentúa cuando lo percibido despierta reacciones de sorpresa, desprecio, admiración, etc.

La aplicación de este tipo de “ejercicios de memoria” a nuestros alumnos y el posterior análisis de las pautas de comportamiento formal establecidas, aparte de lo que supondría para cada individuo como experiencia personal (desarrollo de la capacidad de observación por ejemplo), permitirá codificar aptitudes y conocimientos de interés para nuestras Facultades y sus enfoques metodológicos.

²⁶⁹ SÁNCHEZ ARCENEGUI, Manuel *Op. Cit.* pág.45

-La estatua y el modelo vivo

La propuesta consistía en un dibujo de la estatua junto con un modelo vivo, alternado con el dibujo de estatua tradicional.

Si según las leyes de la percepción visual, un objeto puede ser motivo de atención: porque se destaca del mundo visual y porque responde a las necesidades del observador, para un alumno de primer curso resultará chocante, llamativo el modelo posando junto a la estatua de yeso, hará que entienda, por esa percepción directa, dos mundos tan distintos y tan distantes, tomará conciencia de concepto, textura, proporción, etc., y le será especialmente preparatorio para para el Dibujo del Natural del siguiente curso.

Por otra parte supondría, para el alumno, eliminar el concepto de asignatura como compartimento estanco, sustituyéndolo por un sentido más amplio e interdisciplinar.

- El concepto como generador de formas plásticas

Este tipo de ejercicio consistía en proponer un concepto o una serie de ellos (la vida, la muerte, el amor el odio, etc.), y a partir de ellos hacer una representación visual, no mimética, sino basada en aspectos estrictamente visuales como forma, color y relaciones espaciales. Su utilidad era la de traducir pensamientos acabados a modelos visibles, y constituían una ayuda en el proceso de elaboración de soluciones y de clasificación de conceptos, permitiendo entender con mayor claridad la “interdependencia de los

distintos medios de expresión” para llegar a un sentimiento claro de la integración de las artes.

Su mayor contribución y la más novedosa que posiblemente se halla llevado a cabo en la materia hasta entonces, ha sido intentar, a través de las actividades señaladas anteriormente, que los alumnos entendieran la importancia de las interacciones del color luz en el desarrollo procesual del acto de dibujar. (Figs.201-222)

En una entrevista que se le hace en 1982 con motivo de su primera exposición en la Galería Kandinsky de Madrid se le preguntaba cómo compaginaba el ejercicio de la pintura con la docencia en la Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia y respondía: "Perfectamente. Creo que la enseñanza me enriquece a través del material humano que debo manejar y las exigencias que éste me plantea. En el fondo, enseñar arte es una pedantería. Yo prefiero limitarme a ofrecer al alumno las armas e información que le permitan encontrar su propia vía. Eso establece un diálogo permanente que, en cierto modo, puede incidir en mi propia búsqueda"²⁷⁰.

²⁷⁰ *El sevillano Arcenegui presenta en Madrid su primera exposición.* Escrito por Fernando Huici. Extraído de www.elpais.com // martes, 25 de mayo de 1982

III.8. EL PROCESO BOLONIA Y EL ESPACIO EUROPEO DE EDUCACIÓN SUPERIOR

En 1998 los ministros de Educación de Francia, Alemania, Italia y Reino Unido firma la *Declaración de la Sorbona*, ratificada por otros veinticinco países en la *Declaración de Bolonia* en 1999.

El Proceso de Bolonia constituye el proceso de reforma de los sistemas de Educación Superior de los países miembros de la Unión Europea siendo su objetivo principal construir el llamado *Espacio Europeo de Educación Superior (EEES)*. Los objetivos que plantea están dirigidos a conseguir la homologación de la enseñanza superior europea fomentando la libre circulación de estudiantes y la internacionalización de la enseñanza de los países miembros de la UE.

Los ministros del Espacio Europeo de Educación Superior manifestaron la enorme importancia de las Universidades en la creación de la “Europa del Conocimiento” como ámbito de integración y cooperación con el objetivo de crear en 2010 un marco unificado de niveles de enseñanza en el continente europeo que permitiera la acreditación y movilidad de estudiantes y trabajadores.

A raíz de todo esto, los estudios universitarios están cambiando y se elaborarán nuevos planes de estudios en todas las ramas del conocimiento, siendo la principal transformación la llevada a cabo en las metodologías, orientadas a evaluar el esfuerzo del alumno, y donde el profesor asume una mayor interacción con éste último en el proceso formativo.

También cambian las titulaciones, denominadas ahora Grados, constituidas por materias de formación básica, sobre todo en primer y segundo cursos, materias obligatorias, optativas y un Trabajo Fin de

Grado (TFG), que se desarrollará en los cursos finales. A todo ello hay que unirle la posibilidad de un periodo de prácticas externas.

Todos los grados, con algunas excepciones como el de Medicina, Arquitectura y las Ingenierías, tendrán una duración de cuatro años

La nueva medida del tiempo invertido en cursar cualquier título de enseñanza superior lo constituye el “crédito europeo”, que se fundamenta en el sistema ETCS (Sistema Europeo de Transferencia de Créditos). Su implantación supone la equiparación de los planes de estudios entre los países miembros de la UE. Esta nueva unidad, introduce, entre otras medidas el que se tenga en consideración el tiempo que el alumno dedica a preparar una asignatura fuera del horario lectivo. La medición de un crédito ECTS se establece entre 25 y 30 horas de trabajo total del alumno.

Por tanto, el nuevo sistema normalizado de créditos europeos comprende horas lectivas, trabajo de los alumnos, evaluación y tiempo de estudio.

La entrada en vigor del nuevo sistema debía comenzar a implantarse de forma progresiva, siendo la fecha límite el curso académico 2010-2011, fecha en la que todas las titulaciones deberían tener implantado al menos el primer curso de los nuevos planes de estudios con la directrices del Proceso de Bolonia.

El Plan Bolonia deja prácticamente en manos de cada universidad el diseño de los grados. En la nueva ordenación de enseñanzas universitarias no hay un catálogo de títulos; solo se fijan unas directrices, como que los estudios tienen que tener 240 créditos en total, 60 tienen que ser de enseñanzas básicas y que deben tener un trabajo de fin de grado. Una vez que las universidades plantean su oferta, ésta es

revisada y aprobada por la ANECA, la agencia de evaluación dependiente del Ministerio de Educación

Además, los centros se enfrentan a una evaluación de los resultados de los estudios propuestos pasados seis años, el objetivo esencial radicará en analizar si las enseñanzas que se ofrecen son de calidad o tienen que reformarse en algún sentido.

A raíz de todo ello habría que considerar:

- la demanda del alumnado,
- la capacidad de la propia Universidad para impartir esos estudios,
- la demanda social, pues no tendría sentido que se expidiera un elevado número de titulaciones de algo que no es necesario

En este sentido, los contenidos de los nuevos Grados tienen que tener más en cuenta la preparación del estudiante para acceder al mercado de trabajo, entendiéndose dicha preparación no como la adecuación para un oficio concreto, sino como la adquisición de conocimientos y el desarrollo de las capacidades cognitivas (análisis, síntesis, abstracción, comparación, inclusión, simplificación) que permitan la aplicación de dichas capacidades a la práctica en su campo de estudio.

Compartimos la opinión del que fuera Decano de la Facultad de Bellas Artes y profesor de Didáctica de la Expresión Gráfica Juan Carlos Arañó cuando al preguntarle su opinión sobre el Dibujo y el acto de Dibujar comenta:²⁷¹

“Es probable que si intentamos valorar lo que supone Dibujo y Dibujar para la gente que constituye nuestra sociedad lo más probable es que casi todos traten de rechazar definirse al respecto y por una absurda cuestión y es que casi todo el mundo dibuja mal o no tiene una

²⁷¹ Entrevista realizada en Sevilla el 6/3/2017

capacidad expresiva mimética en la que su dibujo se asemeje a su modelo.

Del párrafo anterior se desprende el hecho de que el dibujo es un procedimiento expresivo relativo a la niñez y de índole preverbal, cuando no tenemos otro medio para expresar lo que queremos decir. Pero si tratamos de ser un poco más profundos y amplios lo más probable es que lo relacionemos con las actividades básicas del adiestramiento que se realizan en la formación artística, en otras palabras Dibujo constituiría un sinónimo de Arte. Todo dibujo podría ser considerado un tipo de obra de arte, cuanto menos las horas destinadas al Dibujo en la formación artística profesional son más de las dedicadas a cualquier otro procedimiento expresivo. Desde que los estudios artísticos visuales han integrado los conocimientos universitarios, el Dibujo ha formado parte de los valores epistemológicos que han considerado un valor formativo al arte. En una primera parte han tratado de organizar su trayectoria histórica para establecer esa base epistemológica.

Nos encontramos en un mundo diferente en el que la velocidad de las relaciones humanas han trasmutado a la velocidad de la luz. Los estudios sociales entre los que se encuentran los artísticos han evolucionado notablemente, las formas artísticas ya no necesitan décadas para su evolución sino que en una década se inscriben varias de ellas.

Tal vez los incipientes estudios sobre aspectos artísticos necesiten una trayectoria temporal que les haga organizar mejor las aportaciones que se vienen haciendo, asentarlas y darles empaque. Pero me voy a permitir una afirmación al respecto y es que, si bien nuestra concepción sobre el arte y sus procesos de estudio van avanzando, es

notoriamente claro que las metodologías de su estudio siguen ancladas en la tradición más casposa”.

III.9. APÉNDICE GRAFICO AL CAPÍTULO III

**EVOLUCIÓN CRONOLOGICA DE LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO
ARTÍSTICO EN LA ACADEMIA, ESCUELA Y FACULTAD DE BELLAS
ARTES DE SEVILLA A TRAVÉS DE ALGUNAS DE SUS
PRODUCCIONES**



141. *El Arcangel Miguel*, 1655-60,
Bartolome Esteban Murillo . British Museum



142. *La Anunciación* , Bartolomé Esteban Murillo



143. Francisco de Herrera el Mozo
Virgen del Rosario 2ª mitad siglo
XVII



144. Francisco de Herrera el Mozo
Caballero en un paisaje Antes de 1660
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle
Kupferstichkabinett



145. Juan de Valdés Leal. Flagelación



146. Juan de Valdés Leal. Piedad



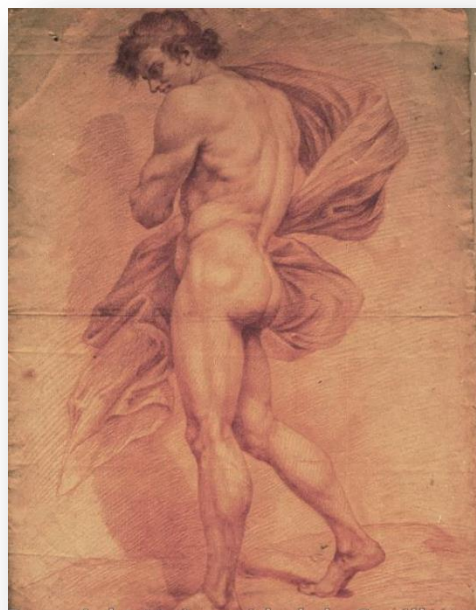
147. Cornelio Schut (1629-1685)
Desposorios místicos de Santa Catalina



148. Lucas Valdés. *Ecce Homo* 1715 Biblioteca
Nacional de España



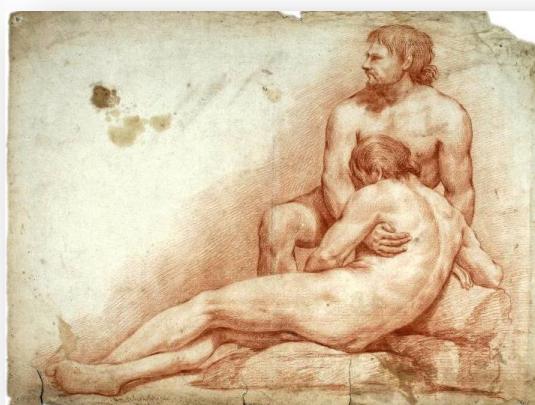
149. Peña, Juan Bautista hacia 1730 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla
(modelo enviado desde Madrid para ser copiado en la Escuela)



150. Bergara, Francisco, 1749 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla
(modelo enviado desde Madrid para ser copiado en la Escuela)



151. *Hombre togado* Manuel Gálvez Ladrón de Guevara 1760 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



152. Anónimo 1760 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



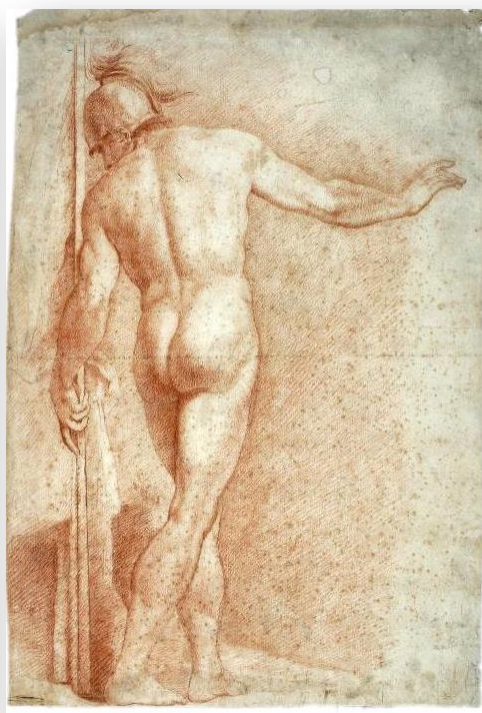
153. *Fauno del Cabrito* Estévez 1771 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



154. Esteve, Agustín, 1771 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



155. Anónimo 1775 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla

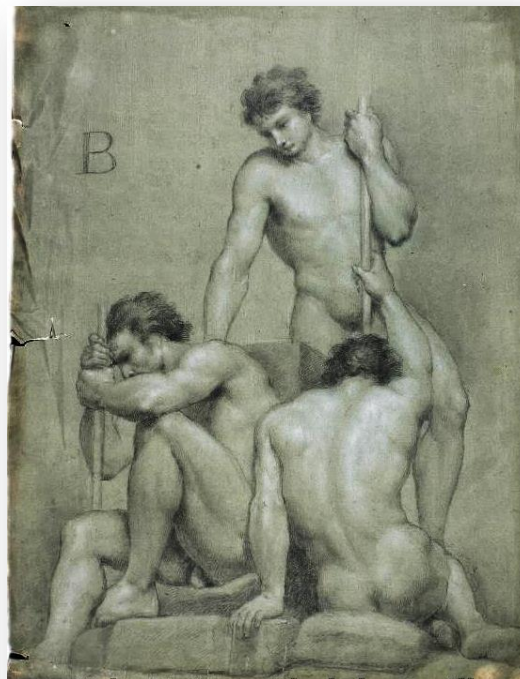


156. Pardo, Francisco, 1776 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla

MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO



157. Velázquez, Castor *Baco* 1785 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



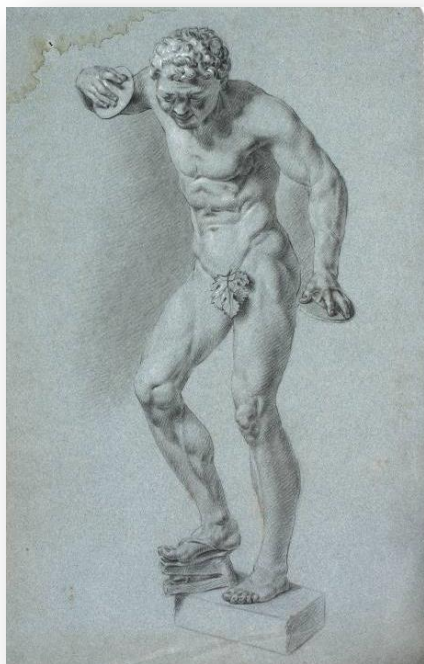
158. Anónimo 1785 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



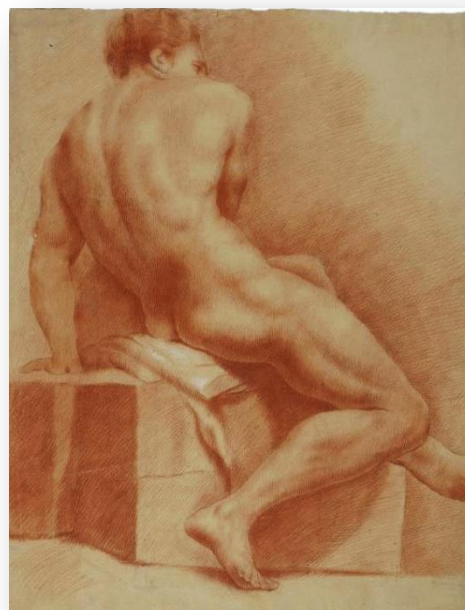
159. Joaquín María Cortés *Mercurio* 1800 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



160. Cortés, Joaquín María, 1805 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



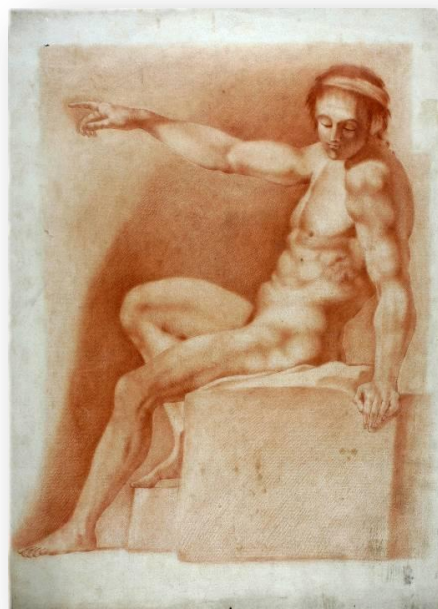
161. González, Ramón José *Fauno bailando con platillos* 1822 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



162. Sandoval, Joaquín 1822 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



163. Escacena y Daza, José María, *Flora Farnesio* 1827-29 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



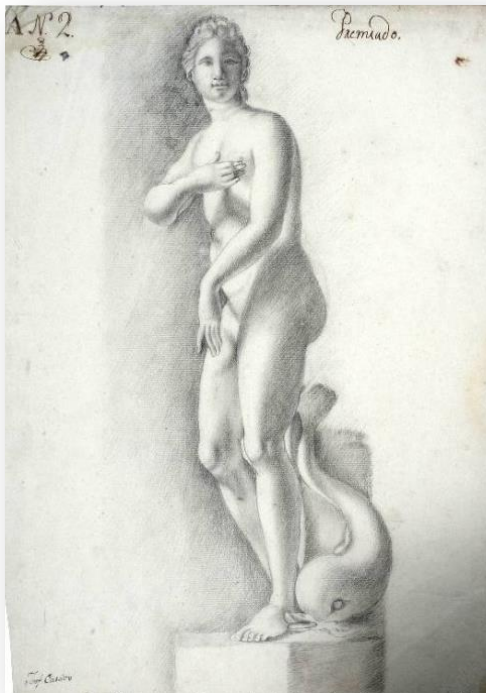
164. Anónimo 1829 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



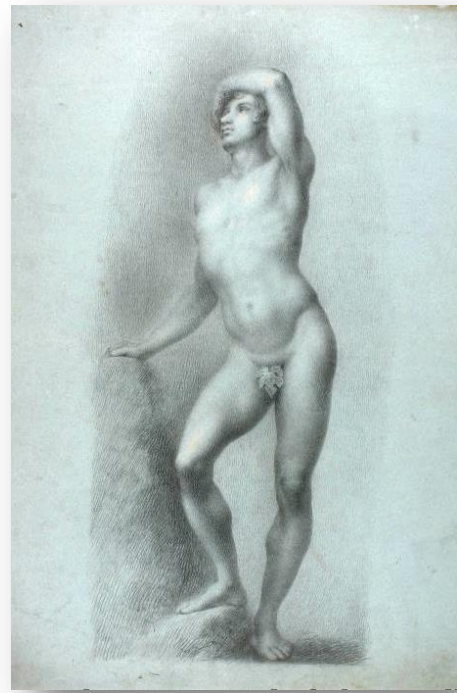
165. Zuloaga, Joaquín, *Gálata moribundo* 1829 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



166. Gabriel de Astorga 1830 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



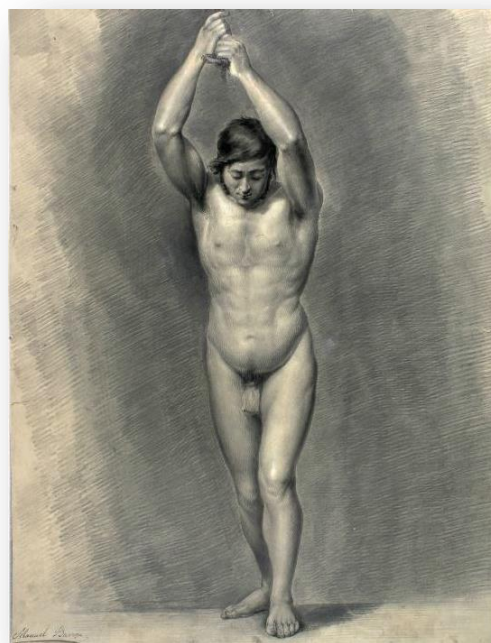
167. José Casado desde 1836 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



168. Anónimo 1835 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



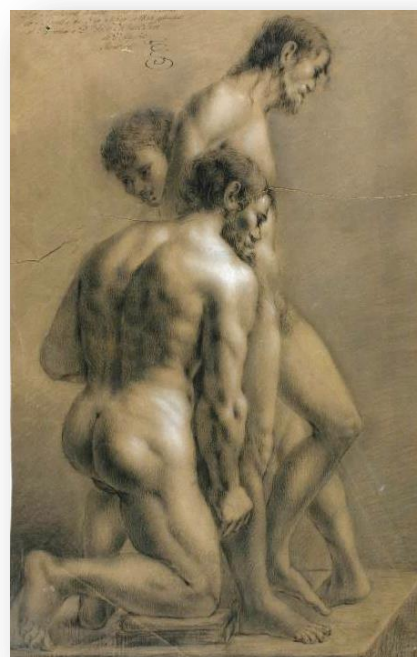
169. Lola Martí Martín Apolino. 1842-43 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



170. Manuel Barrón y Carrillo 1840 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



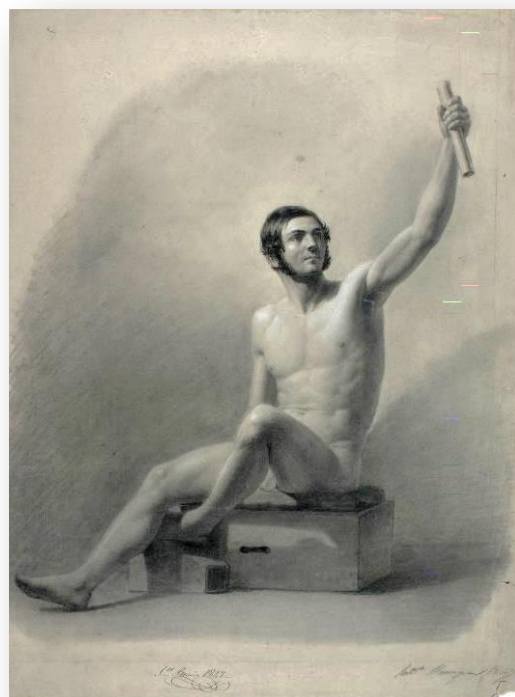
171. Rafael Olavide
Hipnos y Thanatos. 1844 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



172 Toro, José M^a del. 1844 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



173. *Fauno danzando*. 1848
Francisca Mollins col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla



174. Mensaque, Antonio 1847 col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla

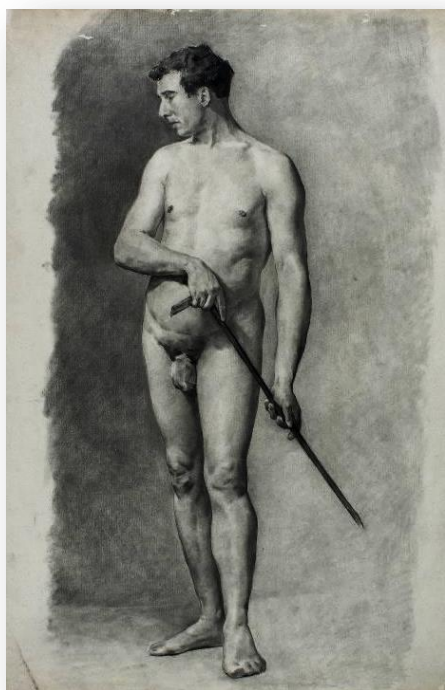


175. Carlos González *San Jerónimo* 1850
col. Dibujos Académicos Universidad de
Sevilla

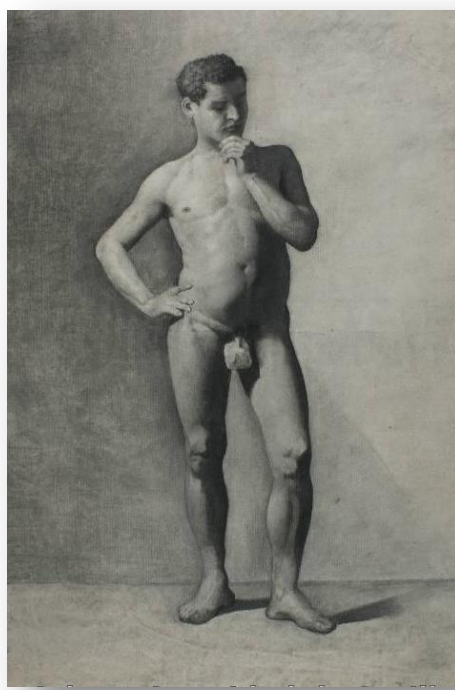


176. Miguel Aguado Año 1849 col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla

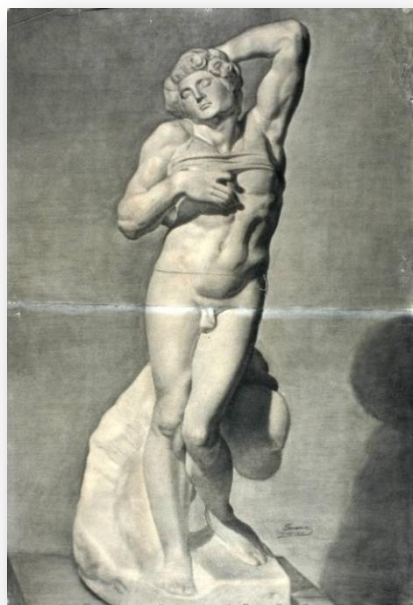
MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO



177. Fernández y González, Domingo. 1880
col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



178. Camacho, José 1881 col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla



179. Ferreira 1941 col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla



180. Rodríguez, Juan Antonio 1941-42
col. Dibujos Académicos Universidad

MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO



181. *Diadoumeno* 1942
José Morillo Ferradas col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla



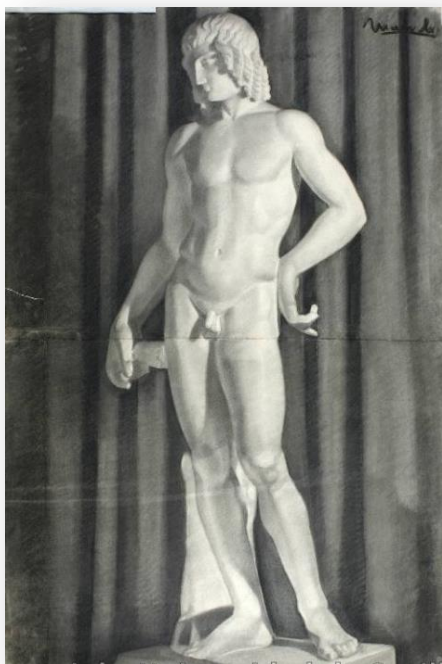
182. *Apoxiomenos*. 1945
Vergara Herrera. col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla



183. *Apoxiomenos* 1943
Ángel de Mingo col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla



184. Ángel de Mingo
Hipnos 1942 col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla



185. Francisco Maireles. *Adonis* 1943 col. Dibujos Académicos Universidad Sevilla



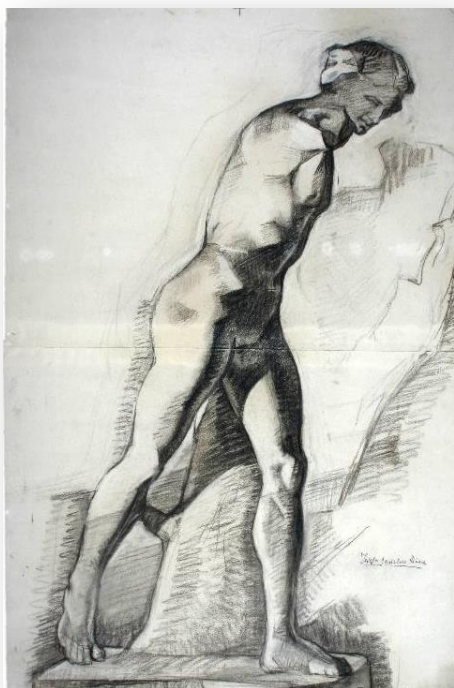
186. Francisco Maireles.. 1950 . Ool. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



187. Manuel Flores Pérez *Apoxiomeno* 1950 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



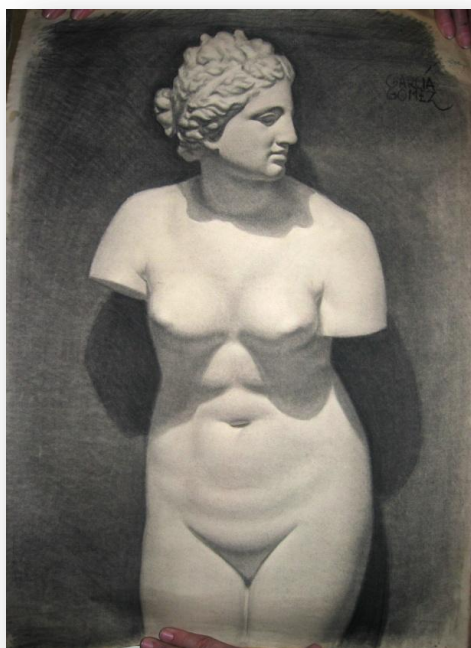
188. Manuel Flores Pérez Academia del natural 1944 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



189. Sánchez Díaz, Josefa 1950 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



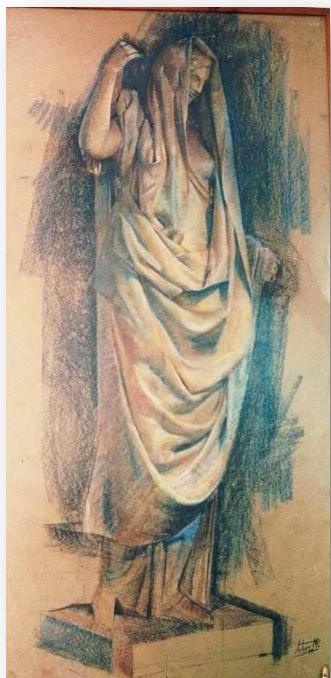
190. Ramón Monsalve 1945 col. Dibujos Académicos Universidad de Sevilla



191. Francico García Gómez. Ejercicio para Ingreso en la Escuela Superior de BBAA 1956 Colección Universidad de Sevilla



192. Francico García Gómez. 1967



193. Arturo Martín 1978 col.
Dibujos Académicos Universidad
de Sevilla



194. Anónimo. Decada de los 70
col. Dibujos Académicos
Universidad de Sevilla



195. *Ares Borghese*. 1978
M^a Dolores Fernández col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla



196. Anónimo. Decada de los 70.
col. Dibujos Académicos Universidad
de Sevilla



197. Pareja. *San Jerónimo* 1978
col. Dibujos Académicos



198. Anónimo. Decada de los 70
col. Dibujos Académicos
Universidad



199. *San Jerónimo* 1978 col. Dibujos
Académicos Universidad de Sevilla



200. Anónimo. Decada de los 70 Col.
Dibujos Académicos Universidad de
Sevilla

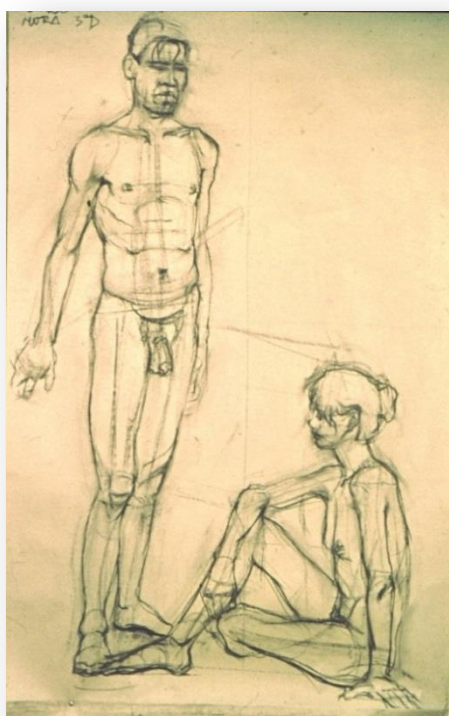
MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO



201. Manuel Losada López *Diadoumenos* 1982



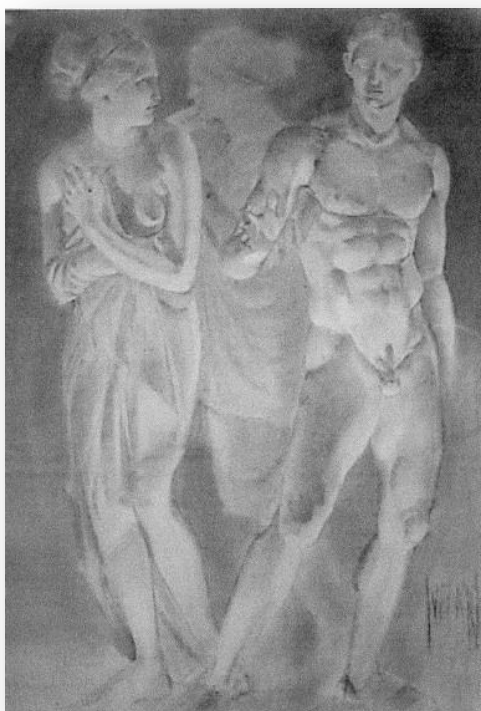
202. Manuel Losada López *Composición del natural* 1985-86



203. Dibujo de línea del natural Medios de los 90



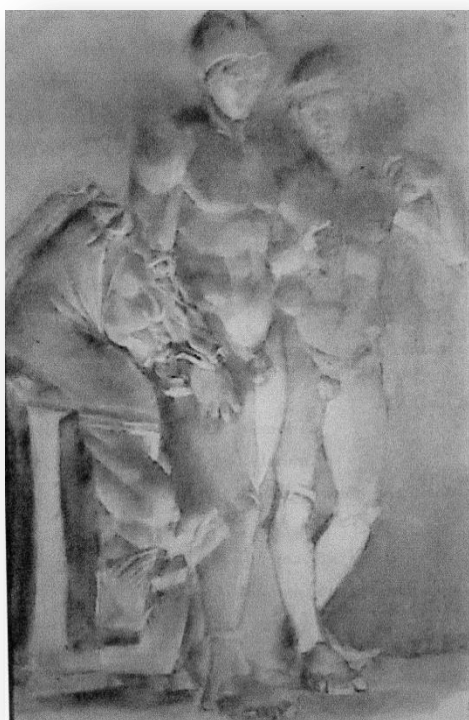
204. Dibujo del natural. Medios de los 90



205. Dibujo y Concepto de Formas
Composición 1995



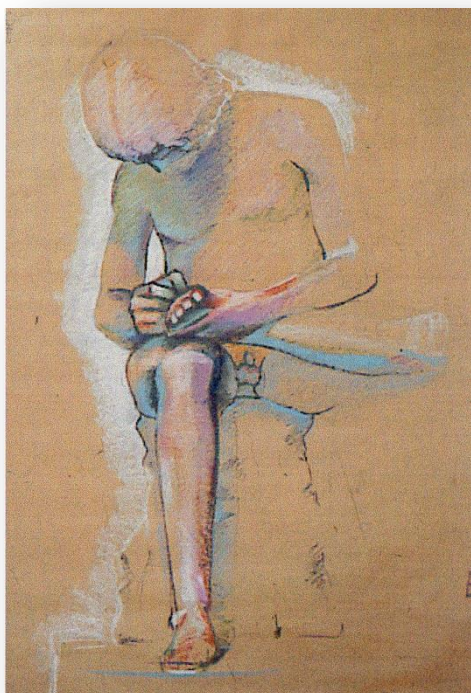
206. Apuntes del natural Composición
Años 90



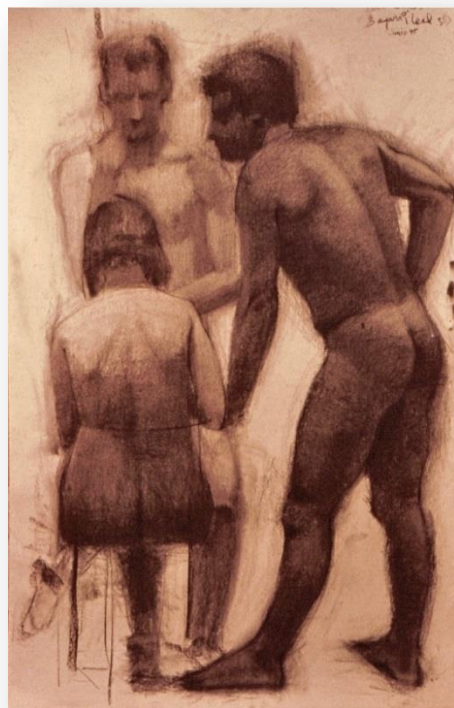
207. Dibujo y Concepto de Formas
Composición 1996-97



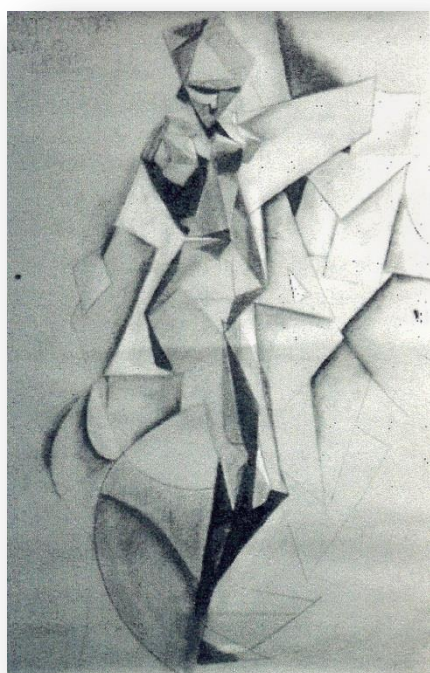
208. Apunte del natural. Aguada 1995



209. Dibujo y Concepto de Formas.
Spinario. 1996--97



210. *Composición del natural* 1995



211. Fundamentos del Dibujo.
Interpretación cubista Venus Esquilina.
1998



212. *Apunte del natural* 2000-2001

MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO



213. Composición del natural. 2008



214. Composición del natural. 2007

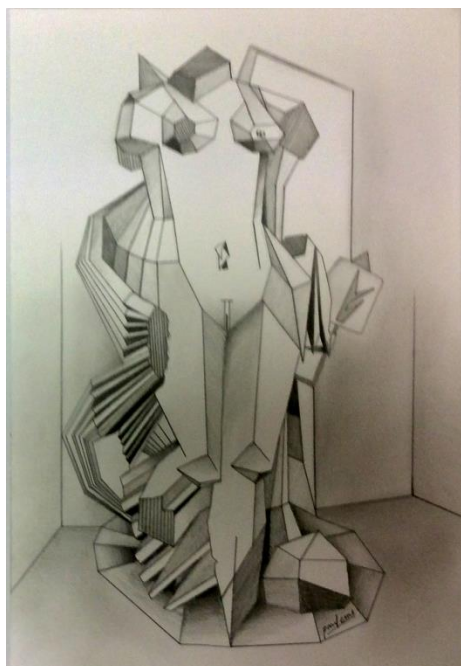


215. Dibujo del Natural Curso
2011-12

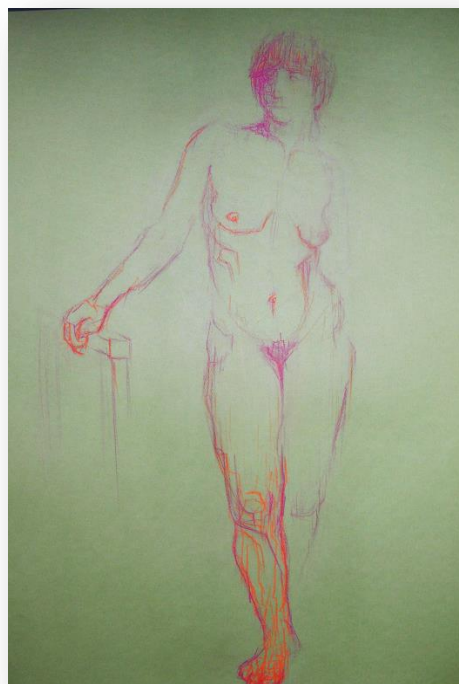


216. Dibujo del natural. Curso 2011-12

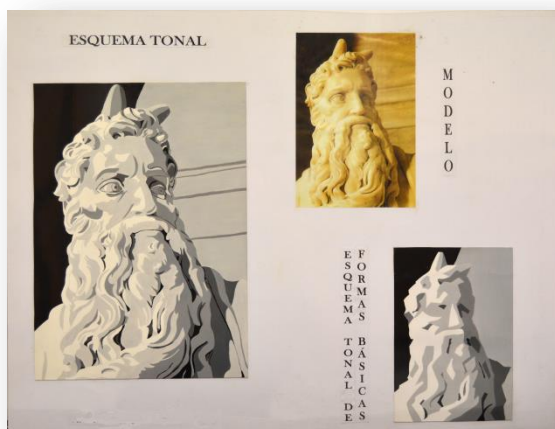
MODELOS CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO



217. Ejercicio de interpretación cubista
Venus de Itálica Curso 20013-2014



218. Dibujo de Natural Curso 2011-12



219. Ejercicio de escala de valores o esquema tonal Curso 2014-2015



220. Dibujo del Natural Curso 2011-12



221. Composición del natural 2013



222. Dibujo del natural composición 2017

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

- Hemos podido constatar, a lo largo del presente trabajo, cómo han existido y existen tres modelos de enseñanza-aprendizaje del dibujo artístico relacionados entre sí y con mayor o menor grado de influencia en el periodo histórico correspondiente:

a) Modelo técnico o preacadémico, donde el aprendizaje se realiza observando cómo se hace y posteriormente desarrollándolo uno mismo y donde las relaciones profesor-alumno se establecen libremente sin necesidad de una institución que las normalice. Históricamente tuvo un mayor desarrollo durante la Edad Media.

b) Modelo teórico-académico, basado en una enseñanza que comunica los principios y sus reglas de aplicación mediante un periodo de escolarización formal teórico-práctico independiente del ejercicio profesional, y que se desarrolló desde el siglo XVI hasta el academicismo del siglo XIX.

c) Modelo estético o de expresión autónoma, basado en una formación del juicio y del gusto y se corresponde con la modernidad, desde finales del siglo XIX hasta hoy día, constituyéndose como dominante.

En este sentido, opinamos que los tres modelos de aprendizaje deberían coexistir sin un principio de exclusión, es decir sin la necesidad de que uno de ellos anulara al otro, por el contrario, deberían complementarse mutuamente

- A lo largo de la presente investigación hemos subrayado que el dibujo es un componente fundamental en la formación básica del estudiante de Bellas Artes y que le será esencialmente útil para una formación artística

sólida que dé respuesta a las exigencias actuales y a las perspectivas profesionales de la industria cultural del presente siglo. Por ello el sentido del ejercicio y la docencia del dibujo artístico en el currículo de las actuales asignaturas de la Facultad de Bellas Artes, tendría que responder a qué papel ha de tener ese aprendizaje como respuesta a las necesidades y realidades del momento actual y en particular en lo referido a los ámbitos formativo y profesional.

-La vigencia de determinados aspectos de la enseñanza superior del dibujo, de larga tradición a nivel nacional y especialmente local, no se corresponde con los planteamientos y preocupaciones del entorno europeo convergente.

- Se debe tratar de evitar que, tanto profesor como alumno, se planteen como objetivo último la *adquisición de destrezas para concluir en un dibujo exclusivamente mimético*, circunstancia que conduciría a volver de nuevo a un concepto puramente artesanal del mismo

- Existe por tanto un contrasentido entre los métodos y modelos clásicos, en el sentido de tradicionales, que se siguen empleando hoy día; entre las capacidades y destrezas de los docentes y las de los alumnos; entre sus motivaciones e intereses personales–profesionales y la función del dibujo artístico en la actualidad. Por tanto se hace necesario saber en qué tipos de dibujos se tiene que formar el alumno; y si, para su aprendizaje, tendría sentido seguir utilizando el modelo clásico académico y si fuera así habría que especificar en qué medida y bajo qué presupuestos

- El proceso de adaptación de las antiguas licenciaturas al proceso de convergencia europeo está suponiendo un cambio importante en los planes de estudio, y en este sentido pensamos que sería necesario aumentar el nivel de las asignaturas en el primer curso de la enseñanza

universitaria, pues se aprecia que el que se suele ofrecer es, en buena medida, una repetición del nivel de bachillerato. Tal situación viene provocada por el hecho de la falta de exigencia de conocimientos artísticos básicos para poder acceder a los estudios de Bellas Artes siendo una posible solución que los alumnos que ingresaran en la Facultad procedieran del bachillerato artístico u otras enseñanzas artísticas al igual que para ingresar en otras carreras universitarias se les exige un itinerario académico concreto; o bien la realización de una prueba específica para poder acceder a los estudios artísticos superiores que garantizara unos mínimos iniciales. Por tanto se hace evidente una mayor coordinación entre los estudios artísticos que se imparten en la Educación Secundaria (ESO, Bachillerato y Ciclos artísticos) y las materias que se ofertan en primer curso de nuestra Facultad, cuestión que evitaría repeticiones innecesarias y permitiría una mayor profundización en los contenidos específicos.

- La falta de evidencias sobre modelos de enseñanza-aprendizaje, ha acabado configurando un conjunto de disciplinas que el estudiante de Bellas Artes debe estructurar según su interés para completar una formación concreta y que entra en contradicción con el tiempo real dedicado a su asimilación recogido en el plan de estudios actual.

El modelo actual en el que los nuevos creadores tienen que sustituir rápidamente a otros que resultan engullidos por la fiebre mercantilista, se ha convertido en un fenómeno que contamina y enrarece el proceso creativo haciendo que este pierda unas condiciones mínimas para su análisis y asimilación

- Nos encontramos con que no se exige una preparación específica a nivel psicopedagógico del profesorado universitario (casi siempre se

limita a una preparación técnica), ni se dotan económicamente las nuevas leyes para que el docente se pueda reciclar de forma adecuada.

- Si seguimos dándole una importancia considerable a los modelos clásicos tradicionales (vaciados de yeso y dibujo con modelo vivo) en los programas didácticos de nuestra Facultad, habría que preguntarse si tiene sentido mantenerla, pues los recortes de horas lectivas para los alumnos, los recortes de personal docente aumentando la carga lectiva de los mismos en lugar de ampliar su plantilla y los recortes de medios materiales para el desarrollo de su enseñanza, no ayudan a resolver la cuestión; a lo que habría que añadir que las destrezas y las motivaciones de los alumnos que llegan, poco tienen que ver ya con las de épocas anteriores, habida cuenta de los niveles tecnológicos que se están alcanzando y la rapidez con que se establecen.

Se hace necesario abordar el proceso de enseñanza-aprendizaje del dibujo desde planteamientos múltiples, abiertos y adecuados al momento presente y a lo que éste exige social y profesionalmente.

- Se hace inviable una práctica dibujística basada en los tradicionales presupuestos de técnicas, formatos, soportes y tiempo que hasta ahora venían determinándola, pues se han multiplicado de tal forma que el dibujo no puede limitarse a representar la realidad como antes, momento en el que la producción artística se basaba en una relación más directa entre la enseñanza académica clásica y el desarrollo profesional posterior donde el sistema era coherente pues se sabía lo que se quería producir y se programaba para ello. Actualmente no se percibe esa unidad de modelo de aprendizaje ya que se trabaja con elementos de la tradición mezclados con propuestas experimentales de representación de la realidad pero desde el propio lenguaje del dibujo. El dibujo ya no es sólo la expresión momentánea de una idea, sino que se convierte en el

registro de todo un proceso que ahí queda plasmado y que forma parte de ese resultado, es decir el proceso es obra final. En este sentido, las tipologías clásicas del dibujo (apuntes, esbozos, o bocetos) como fases previas o de preparación de la obra final ya han dejado de constituir un proceso necesario del dibujo contemporáneo. La incorporación de otras fuentes de información, la introducción de nuevos procedimientos tecnológicos han ampliado el horizonte del dibujo en su carácter no sólo procesual, sino también proyectual.

-Como consecuencia de la diversidad de los perfiles profesionales y la aparición de nuevas posibilidades de representación generadas por las nuevas tecnologías, habría que tener en cuenta el grado de indefinición de los objetivos a los que se dirige el aprendizaje artístico, indefinición de lo que significa formarse artísticamente y que como señala el profesor Arañó:

“Los estudios artísticos, y con ellos el Dibujo, se enfrentan a un problema absolutamente existencial, se trata no solamente de encontrar el mejor modo de expresarse o de estudiar arte, sino determinar cuál es el valor que ese arte y, con él, el dibujo, participan plenamente de la vida humana actual”

-En el sistema educativo español actual cabe destacar la importancia que comenzó teniendo el aprendizaje artístico, ya que existían multitud de estudios y asignaturas relacionadas con el estudio del arte y la producción artística; pero, como ya hemos comentado anteriormente, las políticas educativas recortan cada vez más la presencia de esta formación en los estudios de Educación Secundaria y Bachillerato, de manera que es necesario seguir reivindicando en nuestro sistema educativo la presencia de estas materias artísticas en todos los niveles

de aprendizaje y profesionalización, desde las etapas básicas hasta los estudios universitarios.

- Nos encontramos ante unos procesos de enseñanza-aprendizaje que se complican aún más por la premura que se le exige al estudiante de Bellas Artes para relacionar lo asimilado en su formación con la escena del arte actual, sin que los citados procesos se constituyan en opciones lo suficientemente reflexionadas, madurez que sólo puede otorgar la propia experimentación.

- Tanto docente como alumno se hallan inmersos en un importante proceso de cambio de funciones, consecuencia, a su vez, de un nuevo planteamiento de los objetivos. Así, el profesor tiende a convertirse en orientador de la acción de aprendizaje y el alumno se ve obligado a asumir una mayor responsabilidad a la hora de construir su propio conocimiento desde una actitud más participativa, reflexiva y crítica.

- Es necesario, por tanto, procurar que los alumnos y posteriores profesionales se eduquen en los lenguajes artísticos actuales, comprendiendo sus códigos, y mecanismos de funcionamiento, proceso que no se podrá llevar a cabo si no se dispone de los medios humanos, técnicos y materiales imprescindibles para ello.

- Creemos fundamental el uso del discurso y la reflexión con los alumnos como base de la docencia artística en general y del dibujo en particular, de manera que las reflexiones sobre los procesos creativos propios y ajenos contribuyan a la adquisición de un tipo de conocimiento como es el “aprender a aprender”, concepto fundamental en el proceso de convergencia europea,

- Por otra parte, consideramos necesaria la participación de artistas profesionales en las aulas, lo que supondría un factor fundamental de

reflexión con los alumnos sobre los planteamientos plásticos y artísticos. En este componente metodológico, que numerosos países de la Unión Europea han puesto en práctica, habría que considerar lo más importante: la falta de tiempo para una meditación serena sobre la relación, olvidada con demasiada frecuencia, entre los recursos gráficos y el dibujo como proyecto y actividad intelectual reflejada en las intervenciones llevadas a cabo..

- Cualquier modelo de enseñanza artística superior ha tendido y tiende a generar determinados mecanismos que permiten la influencia de las transformaciones culturales propias del momento histórico que les toca vivir y que se constituyen como señas de identidad, y en nuestro caso estos últimos años de incertidumbre generada por la modificación de los planes de estudios, programas y materias han dado lugar a que en determinados momentos se halla puesto el acento en el aspecto práctico de los mismos, reduciéndose la formación conceptual y otras veces se ha producido el fenómeno contrario, es decir, una sobrecarga teórica en perjuicio de la experimentación, y en este sentido habría que tender a un mayor equilibrio entre ambas opciones para evitar en lo posible una nueva polarización que impida conseguir el objetivo final de una educación artística integral que dé respuesta tanto a las necesidades individuales de nuestros alumnos como a las demandas contemporáneas, pero todo ello pasa obligatoriamente por tener claro cuáles son esas necesidades..

Como ya hace años indicaba el profesor Aznar Vallejo: “Relegando a posteriori, la discusión acerca de QUE enseñar y de COMO enseñarlo, parece más conveniente reflexionar, en primer lugar sobre el “PARA QUE” se enseña. Esto es, retrotraernos a la vieja disputa sobre la función social del Arte y de los artistas. En este sentido, resulta claro que el papel

y el lugar que nuestra sociedad les asigna y les reclama, no es, ni con mucho, semejante o parecido a los de tiempos pasados”²⁷².

²⁷² AZNAR VALLEJO, Francisco y BATISTA PÉREZ, M^a Victoria, “Determinantes en la organización de la estructura didáctica de los estudios de Bellas Artes”. Revista Digital semestral *Arsdidas*, n^o 1 (diciembre 2004), <http://www.arsdidas.org/revista/>

BIBLIOGRAFÍA

Documentación bibliográfica

ARAÑÓ, Juan Carlos (1988): *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

ARAÑÓ, Juan Carlos. (1994): “Arte, Educación, Ideología, Cultura y Conocimiento”. En F. Hernández y L. Trafí (Coords.) *I Jornades sobre Història de l'Educació Artística*. (pp.129-150). Barcelona: Facultat de Belles Arts.

Arañó Gisbert, J.C. (2012): “Salir de las tinieblas. Curiosidad y Prospectiva ante la Investigación en Artes” en *Tercio Creciente* 2, págs. 13 - 26,

ARAÑÓ, Juan Carlos y MAÑERO, Alberto (2003): “Los Fantasmas de la Práctica, Investigar en Artes Visuales” en ARAÑÓ GISBERT, Juan Carlos y MAÑERO GUTIÉRREZ, Alberto (eds.): INARS, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la US

ARGAN, Giulio Carlo. (1998): *El arte moderno: del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Akal S. A

ARNHEIM, Rudolf., (2006): *Arte y percepción visual psicología del ojo creador. nueva versión*, Madrid. Alianza

AZNAR VALLEJO, Francisco y BATISTA PÉREZ, Mª Victoria, (2004): “Determinantes en la organización de la estructura didáctica de los estudios de Bellas Artes” en *Revista Digital semestral Arsdidas*, nº 1 (<http://www.arsdidas.org/revista/>)

AZNAR VALLEJO, Francisco (1990): “Reflexiones didácticas acerca del papel de las nuevas tecnologías en la enseñanza de las artes” en *Arte, Individuo y Sociedad* Nº.3

AZNAR VALLEJO, Francisco “La formación en Bellas Artes y la socialización del patrimonio” en *Revista Digital semestral Arsdidas*, nº 1

BANDA Y VARGAS, Antonio de la, (1982): *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla, Confederación Española de Centros de Estudios Locales

BANDA Y VARGAS, Antonio de la (1994): *Historia del Arte en Andalucía: De la Ilustración a nuestros días*. Vol. VIII. Sevilla. Ed. Gever

BAUTISTA DURÁN, Antonio., (2000): *Didáctica de la anatomía artística Recurso electrónico del dibujo bidimensional a la réplica y modelos anatómicos: una reflexión histórica e innovadora*, Sevilla Universidad de Sevilla

BAXANDALL, Michael. (1997): *Las sombras y el Siglo de las Luces*. Madrid. Visor Col. La Balsa de la Medusa

BÉDAT, Claude.(1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808).Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad en la España del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

BLÁQUEZ PACHECO, Diego. (1999): *Conceptos formales e históricos de movimientos artísticos aplicados a la didáctica del dibujo* .Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes. Sevilla España (Tesis Doctoral inédita)

BORDES, Juan (1995): “El libro, profesor de dibujo” en *Las lecciones del Dibujo* GÓMEZ MOLINA (coord.) Madrid. Cátedra

BORDES, Juan (2003): *Historia de las teorías de la figura humana el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*, Madrid. Cátedra

BROWN, Jonathan. (1980): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma

BULLÓN DE DIEGO, José María. (2010): *Dibujo interno. un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. Madrid

CABEZAS, Lino. / GÓMEZ MOLINA, Juan José Dir., (1999): *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid. Cátedra D.L.

CAETANO HENRIQUEZ, Enrique (2007): *La figura humana en el Dibujo de Apunte*. Sevilla. Padilla Libros Editores & Libreros.

CALVO SERRALLER, Francisco; (1981): *La Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid. Cátedra,

CALVO SERRALLER, Francisco et alt. (Ed.) (1982): *Fuentes y documentos para la historia del arte. Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili.

CANAL, María Fernanda / MARTÍN ROIG, Gabriel / BERMEJO TEIXIDOR, Marta, (2003): *Dibujo de la figura humana*, Barcelona. Parramón.

CATÁLOGO exposición (1995): *A través del Dibujo*, Sevilla. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

CATÁLOGO exposición (2013): *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*, Madrid Museo del Prado.

CATÁLOGO razonado exposición *Ribera. Maestro del dibujo* (2017): *José de Ribera, Dibujos*. Madrid Museo del Prado

CORZO SÁNCHEZ, Ramón (2009): *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla 1660 – 1674*. Instituto de Academias de Andalucía

CHECA CREMADES, Fernando y José Miguel Morán Turina (1989): *El Barroco*, Madrid. Ediciones Istmo

CUENCA TORIBIO, José Manuel. (1991): *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla

DAUCHER, H, (1987): *Modos de dibujar*. Barcelona. G. Gili.

DA VINCI, Leonardo.: *Tratado de la Pintura*. Madrid Editora Nacional. Edición preparada por Ángel González García.1983

DECLARACIÓN DE BOLONIA, 19 de junio 1999. MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL GOBIERNO DE ESPAÑA SECRETARÍA GENERAL DE EDUCACIÓN Instituto de Formación del Profesorado, Investigación e Innovación Educativa.. 2010

DEL VALLE LERSUNDI Y MANSO DE ZÚÑIGA, Gentz (2001): *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia*. Universidad del País Vasco,

DÍAZ PADILLA, Ramón. (2007): *El dibujo del natural en la época de la postacademia*. Madrid. Akal.

DONDIS, Donis A., (1997): *La sintaxis de la imagen introducción al alfabeto visual*, Barcelona Gustavo Gili

EDWARDS, Betty, (2003): *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro libro de trabajo: ejercicios guiados en las cinco técnicas básicas del dibujo* Barcelona [etc.] Urano DL

EISNER, E. W. (1995): *Educación la visión artística*. Barcelona. Paidós.

FABREGAT, Ernesto, (1966): *El dibujo infantil: Aspecto histórico de la enseñanza del dibujo.*, México, Fernández Editores

FERRANT, Ángel (1932): “El Estado y las Artes Plásticas. Diseño de una Configuración Escolar”, *Arte*, 1

FRANCASTEL, Pierre; (1990): *Arte y técnica en los siglos XIX-XX*, Madrid. Debate

FRÉAT DECHANTELOU, Paul (1986): *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

FREIXA MIREIA, GARRIGA Joaquín, Yarza Joaquín, editores (1983): *Fuentes y documentos para la historia del Arte. Renacimiento en Europa*. Barcelo

GAÑÁN MEDINA, Constantino. (1999): *Técnicas y evolución de la imáginería polícroma en Sevilla*, Sevilla, Gustavo Gili.

GARCÍA DEL MORAL Y MORA, María José. (2001): *La obra pictórica y poética de mi padre, Amalio García del Moral y Garrido y su proyección en mi formación y en mi obra* (Tesis Doctoral. Universidad. Complutense de Madrid.)

GARCÍA HIDALGO, José, *Principios para estudiar...*, ed A. Rodríguez Moñino, Madrid 1965,

GARCÍA MONTERO, Miguel Manuel (1988): *Didáctica del dibujo. La representación gráfico-plástica en función del ejercicio de la memoria visual*. Madrid: Universidad Complutense

GARCÍA GÓMEZ, Francisco (2004): *De Escuela a Facultad, crónica de un largo y laborioso camino*. Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla con motivo de los primeros veinticinco años de su ingreso como Facultad en la Universidad de Sevilla. 25 de junio de 2004.

GARCÍA PEDRAJA, Juan.: (2011): *El Dibujo de Estatua*. Granada GEU

- GOMBRICH, E. H. (1967): *Historia del Arte*. Barcelona. Ed. Garriga
- GOMBRICH E.H, (1984): “El método de elaborar composiciones de Leonardo”, en *Norma y Forma*., Madrid, Alianza Forma
- GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS GELABERT, Lino, BORDES, CABALLERO Juan, RUIZ ORTEGA, Manuel (1989) *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*. Ed. Junta de Castilla y León.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José, Dir. / BARBERO, Manuel, (1999): *Las lecciones del dibujo*, Madrid Cátedra D.L..
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coordinador): *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra (ISBN: 84-376-2020-1)
- GÓMEZ MOLINA, Juan José, (2003): *El manual de dibujo Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Madrid Cátedra
- GÓMEZ MOLINA, Juan J., Lino Cabezas y Miguel Copón (2005): *Los nombres del dibujo*, , Madrid. Cátedra
- GÓMEZ ROMÁN, Ana M^a. (1997): *El fomento de las artes en Granada: Mecenasgo, coleccionismo y encargo (siglos XVII y XVIII)*. Tomo I. Granada. Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ SANZ, Alejandro. *Los métodos de dibujo en las enseñanzas de Artes Aplicadas: Madrid 1900-1963* (Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2005)
- GOYA, Francisco de. (1993): *Goya desde Goya* Universitat de Barcelona. (Manuscritos originales de 1791 a 1801).Barcelona. Ed. Rafael Santos Torroella.
- HAUSER, Arnold. (1974): *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Guadarrama,

JODAR MIÑARRO, Asunción. (Coord.) (2006): *Por dibujado y por escrito* Granada. Editorial Universidad de Granada

KANDINSKY, Wassilli. (1972): *Punto y línea sobre el plano* Barcelona. Barral.

KANDINSKY, Wassilli. (1973): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Barral

“LAFFÓN, C.”, en Homenaje a Miguel Pérez Aguilera. Reales Alcázares, Sevilla, Junta de Andalucía, 1982.

LAMBERT, Susan (1985): *El Dibujo Técnica y Utilidad* Madrid. Blume

LEYMARIE, Jean (1979): *Historia de un arte; El dibujo*. Barcelona, Skia-Carroggio,

LORENTE, M., (1985): “Miguel Pérez Aguilera, cuarenta años dedicado a la enseñanza” en *ABC de Sevilla*, 03/05/1985. Sevilla. ABC

LOWENFELD, V.; LAMBERT BRITAIN, W. (1972): *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires. Kapeluz.

LUZÓN NOGUÉ, José María. (2006): “Esculturas para Felipe IV. Los orígenes de la Real Academia de las tres Nobles Artes” en *Amigos de los museos: boletín informativo*, Nº. 23,

MALTESE, Corrado et al, (1985): *Las técnicas artísticas*. Madrid. Cátedra

MARÍN VIADEL, Ricardo (1985): “Teoría y práctica en los estudios de Bellas Artes: España., Portugal, Francia, Estados Unidos de América, Chile y Japón”. *Tekné*. Revista de Arte, 1

MARÍN VIADEL, Ricardo. (1993): “Teoría y práctica en el aprendizaje artístico. Cinco modelos metodológicos para la enseñanza de las artes visuales”, en Lourdes Montero Mesa y José Manuel Vez Jeremías (eds.)

Las didácticas específicas en la formación del profesorado (1). Santiago de Compostela: Tórculo.

MARÍN, R.: (coord.) (2003): *Didáctica De la Educación Artística*. Madrid. Pearson.

MARROU, *Hª de la Educación en la Antigüedad*. Buenos Aires. EUDEBA

MARTÍN ROIG, Gabriel, (2002): *Fundamentos del dibujo artístico*, Barcelona Parramón.

MARTÍNEZ, Jusepe (c.1675) *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* Edición de 1955

MEGLIN, Nick, (2001): *Diane El placer de dibujar*. Barcelona. Ed. Urano

MAYER Ralph. (1993) *Materiales y Técnicas Del Arte* Madrid. Hermann Blume Ediciones

MORALES PADRÓN, Francisco (1989) *La ciudad del Quinientos*. Col. Historia de Sevilla.. Sevilla. Ed. Universidad de Sevilla

MORÁN TURINA, M. Y RODRÍGUEZ RUIZ, D. (2001): *El legado de la Antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*. Madrid, Istmo,

MUNARI, Bruno. (1980): *Diseño y Comunicación Visual*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili

MURO OREJÓN, Antonio (1961) *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Imprenta Provincial

NEGRETE PLANO, Almudena. (2009): *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real*

Academia de Bellas Artes de San Fernando. Universidad Complutense de Madrid (Tesis Doctoral)

NIETO ALCAIDE, Víctor, y Fernando Checa Cremades (1989), *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Ediciones Istmo,

ORDEN ECI/2514/2007, de 13 de agosto, sobre expedición de títulos universitarios oficiales de Master y de Doctor

PALOMINO, Antonio.: *El Museo Pictórico o Escala Óptica*. Buenos Aires. Poseidón.1944.

PLASENCIA CLIMENT, Carlos. (1993): *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*. Valencia. Servicio Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia

PLASENCIA, CLIMENT, Carlos. (coord.), DE BARAÑANO Kosme, RODRÍGUEZ Alejandro, GIMÉNEZ Roberto, LLORET Carmen (2017): *El dibujo como forma de conocimiento.*, Valencia Ed. Sendemá

PARMA ARMANI, Elena. (1973): *Las técnicas artísticas.*-Madrid Manuales de Arte Cátedra

PAZOS BERNAL, M^a. de los Ángeles.(1987): *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*. Málaga. Editorial Bobastro

PÉREZ CALERO, Gerardo. (1998): “La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)” en *Laboratorio de Arte II*. Sevilla Servicio de Publicaciones Universidad de Sevilla

PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso, (1986): *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid, Cátedra,

PETROVA Eva,(1989): *Delacroix y el dibujo romántico*. Barcelona Polígrafa;

PEVSNER, N.: (1982): *Academias de Arte*. Madrid: Cátedra.

PIGNOTTI, Lamberto.(1974): *Nuevos Signos* Valencia. Ed. Fernando Torres..

PIGNATTI, Terisio, (1981): *El Dibujo. De Altamira a Picasso*. Madrid. Cátedra.

POVEDANO MARRUGAT, Elisa (1999): “Enseñanza de las Bellas Artes en España” en *Al Ándalus. Una entidad compartida*.

PLINIO SEGUNDO, Cayo, “el viejo”: *Natural History*, vol. IX, Libros XXXIII-XXXV. Traducción RACKHA M, H., 1952, Londres.

REAL DECRETO 55/2005, de 21 de enero, por el que se establece la estructura de las enseñanzas universitarias y se regulan los estudios universitarios oficiales de Grado.

REAL DECRETO 1125/03, de 5 de septiembre, por el que se establece el sistema europeo de créditos y el sistema de calificaciones en las titulaciones universitarias de carácter oficial y validez en todo el territorio nacional.

REYNOLDS, Joshua.: “Discursos pronunciados en la Real Academia de Londres (1760-1790)” en *Historia del Arte* .Alianza Editorial.

RYERO, Carlos y FREIXA, Mireia,(1995): *Pintura y escultura en España, 1800-1900*..Madrid Manuales de Arte Cátedra

RUSKIN, John, (1999): *Técnicas de dibujo*, Barcelona. Laertes

SÁNCHEZ MANTERO, Rafael,.(1983): *Sevilla Ilustrada. Sevilla y su Provincia*.. Sevilla,. Ediciones Gever Tomo II

SOSA ORTIZ. Virginia (2015): *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII y XIX) de la Universidad de Sevilla: historia y conservación*. Facultad Bellas Artes. Universidad Sevilla España (Tesis Doctoral inédita)

TANIZAKI, Junichirão, (1999): *El elogio de la sombra*, Madrid. Siruela

TORREANO, John, (2008): *Dibujar lo que vemos la percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*, Barcelona Blume.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A., (1993): «El mito de la escultura clásica en la España ilustrada», en *VI Jornadas de Arte. La visión del Mundo clásico en el arte español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos de CSIC,

VASARI Giorgio, *Le Vite de'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a'tempi nostri*, Lorenzo Torrentino, Florencia, 1550 (1962).Traducción, estudio preliminar y notas por Julio E. Payró. Barcelona. Éxito

VÁZQUEZ PARLADÉ, Joaquín. (2000): *Sevilla 1808-1868*. Sevilla. Biblioteca Guadalquivir

VEGA, Jesusa (1989): "Los inicios del artista. El dibujo base de las artes", en *La Formación del artista, de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. Catálogo de la Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Calcografía Nacional, Madrid

VÉLEZ CEA, Manuel. / GÓMEZ MOLINA, Juan José / RÚA RODRÍGUEZ, José Ramón / SÁNCHEZ ARCENEGUI, Manuel / BARREDO CAHUE, Ion / CABEZAS, Lino. / JIMÉNEZ HUERTAS, Inmaculada / PARICIO LATASA, Álvaro / LLORET, Carmen, (2001):“*El dibujo del fin del milenio*”, Granada Universidad de Granada.

VOLBOUT, Pierre (1981), *Kandinsky: dibujos*, Serie gráfica, Barcelona Gustavo Gilli

WICK, Rainer. (1982): *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial

WITTKOWER, Rudolf (1995): *La escultura: Procesos y principios*, Madrid. Alianza

Documentación digital

-BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. Catálogo de obras [en línea] <<http://catalogo.bne.es/>> [fecha de consulta:25/04/2017].

-COLECCIÓN DIGITAL COMPLUTENSE. *Dibujos antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid*. [en línea],<<http://www.ucm.es/BUCM/atencion/15294.php>> [25/04/2017].

-FACULTAD DE BELLAS ARTES SANTA ISABEL DE HUNGRÍA DE SEVILLA. [en línea] <<https://bellasartes.us.es> > Sevilla. Universidad de Sevilla. [21/04/2017]

-LIVEJOURNAL <http://parashutov.livejournal.com/2694.html>

-MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA [en línea] <<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/webdomus/>> [fecha de consulta: 25/04/2017].

-MUSEO NACIONAL DEL PRADO: <http://www.museodelprado.es/>

-<http://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/la-linea-de-parrasio-estrategias-del-dibujo-experimentacion-practicas-de-taller-e-historia-del-5/>

-PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, [en línea], < [http:// www.patrimonioartistico.us.es](http://www.patrimonioartistico.us.es) > Sevilla, Universidad de Sevilla,. [25/03/2017]

-REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID: < [http:// www.rabasf.insde.es](http://www.rabasf.insde.es) >

-REAL ACADEMIA DE STA. ISABEL DE HUNGRÍA DE SEVILLA: <<http://www.insacan.org/rabasih/rabasih.html>>

-REVISTA DIGITAL *ARSDIDAS* <http://www.arsdidas.org/revista/>

-REVISTA DIGITAL *TERCIO CRECIENTE* [ttp://www.terciocreciente.com](http://www.terciocreciente.com)

-REVISTA DIGITAL *ARTECONTEXTO* <http://www.artcontexto.com/es/index.html>

-REVISTA DIGITAL *ARTE, INDIVIDUO SOCIEDAD*

<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/about> Universidad Complutense de Madrid

APÉNDICES DOCUMETALES

APÉNDICE DOCUMETAL I

PROFESORADO DE DIBUJO ARTÍSTICO EN LOS ESTUDIOS DE BELLAS ARTES DEPENDIENTES DE LA ACADEMIA, ESCUELA Y FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SEVILLA (1660-2016)*

ACOSTA PALOP, Eduardo (Villagarcía (Badajoz), 1905)- Ayudante meritorio de Dibujo Artístico en 1928-1929 y 1929-1930. Profesor de Término de Dibujo Artístico de 1950. Profesor de Término de Dibujo del Antiguo y del Natural desde Noviembre de 1960. Premio extraordinario de Diputación.. Tercer premio en la Exposición de primavera de Sevilla en 1927. Pensionado durante cinco años por la Diputación Provincial de Badajoz, y durante cuatro por el Ayuntamiento de Monesterio. Medalla de Oro en la Exposición de Dibujo del Ateneo de Cáceres en 1931. Primer Premio del Concurso de Carteles Anunciadores de la Exposición de Bellas Artes de Primavera de 1935 con el lema *Minerva*. Segundo premio en el Concurso de Portadas para Blanco y Negro en 1935- Tercer Premio en la Exposición de Bellas Artes del Ayuntamiento de Córdoba de 1941. En 1935 realizó para el Altar Mayor del Santuario de María Auxiliadora de los Salesianos de la Trinidad de Sevilla dos grandes lienzos con el lema de los fundadores de esta Congregación. Realizó las pinturas del Altar Mayor de la Iglesia de Galera de León (Badajoz). Premio Guadalquivir en la Exposición de Otoño de Sevilla de 1958, y Premio “García Ramos” de la misma en 1959. Premio de la Dirección General de Bellas Artes de la Real Academia Sevillana en 1960 Segunda Medalla en la Nacional de Bellas Artes en 1962. Director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos desde 1962-1963 a 1974-75, en que se jubiló.

* Para el periodo 1900-1960 la fuente de información ha sido la *Sección Expedientes de profesores* del Archivo de la antigua Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y de Bellas Artes de Sevilla. Para el resto, las fuentes han sido la documentación facilitada por la Secretaría del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, la página web de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla así como diversas publicaciones, catálogos de exposiciones, monografías específicas, etc...

AGUDO TERCERO, Antonio (Sevilla 1940).- A los doce años, inicia sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios, Vive en Madrid en el año 61, asistiendo a clases de dibujo a la vez que trabaja en un estudio de publicidad. De vuelta en Sevilla, ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes, sin dejar de dibujar para agencias y estudios de grabado; incluso creando su propio estudio de gráfica, finalizando los estudios en 1967. Ingresa en 1971 como profesor en la Escuela Superior Bellas de Artes al cargo de la materia “Dibujo del Antiguo y Ropajes”. En el año 1977, tiene que abandonar la Escuela, en la cual ejercía como profesor, junto con otros dos miembros del profesorado, debido al enfrentamiento con su dirección por el enfoque tópicamente tradicional que mantenía el Centro. La vuelta a la enseñanza se realiza 10 años después de su exclusión. Dicha vuelta está propiciada por algunos amigos y compañeros que siempre estuvieron en desacuerdo con su “destierro”. Profesor de Pintura del Natural en la Facultad de Bellas Artes hispalense. Doctor en Bellas Artes en 1993

AGUIAR GARCIA, José. (Santa Clara (Cuba), de 1895). Profesor de Término de Dibujo Artístico de 1935-36 a 1939-40, año en que se traslada a la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Primera Medalla (Pintura) en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Premio Nacional del Ministerio de Instrucción Pública de 1934. Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932. Tercera Medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1926. Premio del Ayuntamiento de Madrid (Concurso del Circulo de Bellas Artes de Madrid). Pensionado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Legado del Conde de Cartagena). Pensionado en Italia por el Cabildo Insular de la Gomera (Canarias).

AGUILAR GUTIÉRREZ, Alfredo Profesor Titular Universidad de Sevilla Doctor en Bellas Artes. Ha impartido Sistemas de Representación y Fundamentos del Dibujo I y II. Actualmente imparte Dibujo del Natural I-II

ALONSO MIURA, Regla (Sevilla 1941) Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Desde 1979 imparte Morfología General y Anatomía Aplicada en la Facultad de Bellas Artes hispalense .Desde 1983 sus investigación se centra en el estudio morfológico y análisis plástico de la vegetación y del paisaje.

ALVAREZ DUMONT, César. (Villa Real de San Antonio (1866-1945). Profesor Auxiliar Interino de la Escuela Especial de Pintura. Escultura y Grabado de Madrid entre 1891 y 1894. Profesor Numerario de Dibujo aplicado a las Artes y a la Fabricación de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz entre 1895 y 1900. Profesor Numerario de Aplicaciones del dibujo Artístico a las Artes Decorativas en 1901-1902 en la Escuela Sevillana. Profesor Numerario de Aplicaciones del Dibujo Artísticos a las Artes Decorativas en la Escuela de Málaga, por permuta, desde 1902-1903 hasta su fallecimiento. Medalla de 3ª clase en las Exposiciones Nacionales de 1884 y 1887 y de 2ª clase en la de 1890 y en la Internacional de Madrid de 1892. Propuesto para condecoración de 2ª Medalla en las Exposiciones Nacionales de 1895, 1897 y 1901. Pensionado por la Academia de Bellas Artes de Roma, por oposición, considerado como Medalla de 2ª clase en 1898. Obtuvo dos calificaciones honoríficas por los envíos de trabajos desde Roma en 1898. Medalla General en la Exposición Universal de Chicago de 1893 y Medalla de 3ª clase en la Exposición Universal de París de 1900. Académico de número de la Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Individuo de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz. Nombrado Caballero Real de la Orden de Carlos III en 1894 por sus peritos artísticos.

ÁLVAREZ FIJO. Manuel (Sevilla 1938-2010) Realiza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla de 1954 a 1959 Profesor de Dibujo del Natural y Composición desde 1980 a 2010. Profesor Emérito

ARAÑÓ GISBERT, Juan Carlos, Licenciado en Filosofía y Letras sección Ciencias de la Educación por la Universidad de Valencia. Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de Valencia. De 1976 a 1979 Profesor Auxiliar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.. Desde 1979 Catedrático en la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. 1988 Profesor de Didáctica de la Expresión Gráfica. Entre otras publicaciones destacar *La Enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)*.

ARREGUI PRADAS, ROCÍO (Osuna, Sevilla 1965) Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 2006 y actualmente profesora del Departamento de Dibujo de la misma universidad. Profesora de Artes Plásticas tanto en Secundaria (actualmente en excedencia voluntaria) como en Ciencias de la Educación y colaboradora con el Centro Andaluz

de Arte Contemporáneo y con la Editorial Anaya en la elaboración de recursos didácticos.

ASTORGA CUBERO, Juan de (1779-1849). 1811: Teniente Director interino de la Clase de Dibujo en la Real Academia de las Tres Nobles Artes

ASTORGA MIRANDA, Gabriel de (1804-189?) Segundo hijo del escultor y profesor de la academia sevillana, Juan de Astorga. Desde 1825 Ayudante de Dibujo, y se le reseñan varios premios conseguidos: en 1828 premio de escultura; en 1830 destacó en Dibujo y en 1844 premiado en escultura. Siguió la vocación paterna como imaginero sevillano: las vírgenes de la Soledad del Carmen de la iglesia de San Buenaventura y de la Divina Pastora en la Iglesia de Santa Ana. En la institución académica ascendió desde ayudante de escultura a Teniente y finalmente Director interino de esta enseñanza al morir su padre. Académico de Mérito en 1848.

BARRERAS Y HAEDO. Manuel. Ayudante de Estudios Superiores 17 Octubre 1850 Sevilla- Comunicación de D. Manuel Barrera al Presidente de la Academia de BB.AA. en agradecimiento por haberle nombrado la Junta de la Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, 2º Ayudante para la clase de Dibujo de Figuras en los Estudios Menores. 30 Diciembre 1850 Sevilla. Nombramiento de Ayudante de los Estudios Superiores con el sueldo de 3000 reales de vellón al año. 2 Enero 1852 Madrid- Se le expide el título de Ayudante de Estudios Superiores de la Academia de BB.AA. de Sevilla. 6 Octubre 1855 Sevilla- Se haya enfermo y le pide a D. Manuel Cabral Aguado que le sustituya. Barrera, según esta comunicación, hace años daba la enseñanza de estudios menores en la sección de trozos y parte de la de Principios. 7 Octubre 1867 Sevilla-Se le comunica que sustituya a D. Federico Rubio en Anatomía Pictórica por motivos de Salud. 19 Noviembre 1867 Sevilla- Termina la sustitución por D. Federico Rubio.

BARRON Y CARRILLO, MANUEL, Dibujo de Figura (1851-1884) 14 Abril 1851 Nombramiento por real Orden de profesor de Perspectiva y Paisaje de los Estudios Superiores de la Escuela de BB.AA. de Sevilla. 21 Enero 1852 Expedición del Título de Profesor de Perspectiva y Paisaje. 8 Mayo 1859 Nombramiento de Catedrático de Perspectiva y Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, atendiendo a los

méritos. 13 Agosto 1861 Solicita la plaza de Director de la Escuela por fallecimiento de D. Antonio Cabral Bejarano.

BARROSO DEL CASTILLO, Concepción. (Burguillos del Cerro (Badajoz).1898) Ayudante meritorio de Dibujo Artístico de 1929-30 a 1933-1934 y de 1935-36 a 1936-1937. Auxiliar Numerario de Dibujo Artístico en 1933-34 y 1935-36 y desde 1936 a 1949, para pasar a Profesora de Entrada Interina desde 1953-54 a 1964-65. Profesora Titulada de Dibujo desde 1944. Mención Honorífica en la Exposición Iberoamericana de 1929-30 como expositora en el pabellón de Extremadura. Profesora Auxiliar Interina de clases prácticas de Dibujo en el *Instituto de Enseñanza Media Murillo* de Sevilla desde 1946 a 1949. Profesora Auxiliar Interina de Dibujo en el *Instituto de Enseñanza Media San Isidoro de Sevilla* durante 1946-47.

BAUTISTA DURÁN, ANTONIO (Sevilla 1964) Doctor en Bellas Artes 14/07/1994. Profesor Asociado 01/11/1992 - 21/03/2002..Profesor Titular 22/03/2002 - Director del Departamento de Dibujo 11/04/2011 - 07/05/2015. Vicedecano de Relaciones Internacionales y Prácticas Externas 29/04/2015 - actualidad. Responsable del Grupo de Investigación Hum 552 desde 1997. Profesor de Morfología General y Anatomía Aplicada desde 1989. Profesor de Fundamentos de Dibujo I y II

BELLVER DELMÁS, José. (Valencia). Profesor de Término de Dibujo Artístico y Composición Decorativa (Pintura) en la Escuela de Artes y Oficios de Palencia, 1922-23 a 1927-28. Profesor de Término de Composición Decorativa (Pintura) en la Escuela de Sevilla, 1928-29. En 1929, permutó la plaza para ir a la Escuela de Valencia, con D. Federico Godoy, que vendría a la de Sevilla, Publicó: Tratado Técnico Elemental de Dibujo Lineal y del Lavado y Tratado Técnico Elemental de Dibujo Artístico y Colorido.

BERNAL PÉREZ, María del Mar. (Osuna, Sevilla 1966) Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, tras haber realizado su licenciatura en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es Profesora Titular del Departamento de Dibujo dedicando su labor docente, artística y de investigación al área de la gráfica. Autora del libro *tecnicasdegrabado.es [difusión virtual de la gráfica impresa]* (2013) y numerosos capítulos de libro y artículos en revistas especializadas. Entre los más recientes destacan *El papel japonés para grabado* (Grabado y

Edición, (2016) *El espanto del cura: la difusión del Libro de Artista en Internet*. (LAMP. Cuadernos sobre el Libro. Universidad Complutense de Madrid), *Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución*. (Arte, Individuo y Sociedad, 2016), *Grabado y Performance. La desobjetualización de la gráfica*. (G&E, 2014).

BILBAO MARTINEZ, Gonzalo. (Sevilla, 1860-1938). Profesor Numerario de Composición decorativa de Sevilla de 1903 a 1908 y de Colorido y Composición entre 1904 y 1908. Profesor de Término de Composición Decorativa Escultura entre 1908 y 1913. Profesor de Término de Composición Decorativa Pintura entre 1914-15 y 1922-23. Profesor de Término de Dibujo del Antiguo y del natural desde 1923 a 1931 en que se jubiló. En 1904 fue nombrado vocal de la Comisión Organizadora de la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes de Sevilla. En 1910 es nombrado Comisionado del Ministerio de Instrucción Pública en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Buenos Aires y se le autorizó para trasladarse a Madrid con el fin de hacer la instalación de sus obras en el Palacio de la Exposición. Desempeño labor de comisionado bajos las órdenes del Ministro en Madrid, formando parte del Comité Español para la Exposición de Arte Pictórico Francés. En 1915 ejecuta el cuadro *Las Cigarreras*, obteniendo el máximo galardón en la Exposición Nacional de ese año. En 1916 fue nombrado Director de la Escuela de Sevilla, cesando el 16 de octubre del mismo año. En 1919 fue agregado temporalmente en concepto de Artista para los trabajos de la Exposición de Arte Español en París, a la Dirección General de Bellas Artes, a la vez que fue Delegado del Gobierno en la misma. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla hasta 1938, y miembro de las de Zaragoza, Toledo, Burdeos y Madrid. Cruz de Alfonso XII y Gran Cruz de Isabel la Católica.

BILBAO PEÑA. Daniel (Sevilla 1966) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Profesor de Dibujo y Concepto de Formas desde 1991 a 2003. Profesor de Fundamentos de Dibujo I y II, Dibujo del Natural II y Discursos del Dibujo. Director del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla

BORRÁS VERDERA, Francisco (Sevilla 1938) Cursa los estudios de Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Licenciado y Doctor en Bellas Artes. Catedrático de Dibujo del Natural en Movimiento

desde 1977. Decano de la Facultad de Bellas Artes hispalense de 1985 a 1989. Profesor Emérito

BORRÁS ÁLVAREZ, María del Carmen Profesora Titular. Profesora de Dibujo en Movimiento desde 1999. Actualmente es Profesora de Fundamentos del Dibujo I y II y Dibujo del Natural II

BOUTELOU SOLDEVILLA, Claudio. (1825-Sevilla, 1900). Nombrado en 1851 Profesor de Teoría de las Bellas Artes. En 1869, al suprimirse las Enseñanzas Profesionales de Bellas Artes, quedó en calidad de Ayudante. Profesor de Dibujo Lineal y de Adorno en 1871. En 1900, con la creación de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, fue nombrado Profesor de Término de Dibujo Geométrico. Académico de la de Bellas Artes de Sevilla. Director de la Escuela de Bellas Artes desde 1861 a 1897.

BUENO ECHEVARRIA, Juan. Ayudante Meritorio de Dibujo del Antiguo y del Natural, 1926-27 y 1927-28.

BLÁZQUEZ PACHECO, Diego Profesor Contratado Doctor. Profesor Asociado de Dibujo y Concepto de Formas. Actualmente imparte Dibujo del Natural I y II y Fundamentos del Dibujo II

CABRAL BEJARANO, Antonio (Sevilla 1798-1861) En 1825 fue nombrado profesor ayudante de Perspectiva en la Escuela de Tres Nobles Arte. En 1850 nombrado Director de la Escuela sevillana así como académico de su Academia. Ya en 1836 había sido nombrado académico de mérito de la Real de San Fernando. En 1840 fue nombrado director del Museo de Bellas Artes de Sevilla,

CABRAL AGUADO BEJARANO, Juan. 4 Diciembre 1857: La Academia sevillana le nombra para cubrir 1 plaza de Ayudante de Dibujo de Figura, durante la ausencia de José Ramill Muñoz que interinamente desempeñaba. 16 Octubre 1858. La Academia le nombra Ayudante de Dibujo de Figura sustituyendo a D. Manuel Barreras por enfermedad. 14 Agosto 1872 Instancia de Cabral al Director de la Academia , solicitando la plaza de Ayudante de Dibujo Lineal de Adorno. 16 Agosto 1872 Certificación del Secretario de la Academia a D. Antonio Colón confirmando que Cabral solicitó la plaza de Dibujo Lineal de Adorno. 2 Setbre. 1872 Nombrado Ayudante de Dibujo Lineal y de Adorno de la Escuela de BB.AA. en sustitución de D. Manuel Freyre Reinoso por

fallecimiento. 23 Septiembre 1872 Tomó posesión.16 Abril 1895: El Ministerio acepta la dimisión de D. Juan Cabral del cargo de Ayudante de Dibujo Lineal y de Adorno.

CABRAL BEJARANO, Manuel (Sevilla 1827-1891) Ingresará en 1845 como alumno en la Escuela de la Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Sevilla, Profesor de la Escuela de la que posteriormente fue académico en 1863.. Obtuvo el título de pintor Honorario de Cámara de Isabel II.

CAETANO HENRÍQUEZ, Enrique (Las Palmas de Gran Canaria, 1972). Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Profesor de Dibujo del Natural del durante varios años, actualmente imparte docencia en el Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Entre sus publicaciones destacan *El pensamiento gráfico en el dibujo de apunte* (2005), *Tipologías del dibujo de apunte: variantes temáticas de captación de información gráfica en pro de una funcionalidad ulterior* (2005), *La representación gráfica en el dibujo de apunte: fundamentos, factores y estrategias al servicio de la retentiva* (2005), *El apunte como quintaescencia del dibujo* (2005) y *Digitalización y escultura* (2007): *La figura humana en el Dibujo de Apunte. Pretexto para una Formación Gráfica Integral*(2007)

CANO DE LA PEÑA, Eduardo (Madrid 1823- Sevilla 1897). En 1835 se halla matriculado en la Escuela sevillana. Posteriormente sería catedrático de Dibujo y Composición. En 1850 es nombrado académico. Marcha a Madrid y realiza tres cursos en la Academia de San Fernando. En 1853 fue becado a París. En 1859 regresa a Sevilla.

CANOVAS GALLARDO, Andrés (El Pardo (Madrid),1856-Sevilla, 1928). Profesor Auxiliar encargado de la Cátedra de Perspectiva Paisaje y Acuarela. Profesor Ayudante Interino de la clase de Dibujo de Figura en 1899-1900. Ayudante Meritorio de la Sección Artística de 1900 a 1907. Auxiliar de la Sección artística de 1907-1911. Profesor de Entrada de Dibujo Artístico de 1915 a 1918, en que se encarga provisionalmente de la plaza de Profesor de Término de Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte, cesando en noviembre del mismo año, para ocupar desde entonces hasta 1928 la plaza de Profesor de Término vacante de Perspectiva Paisaje y Acuarela. Medalla de Tercera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, por el cuadro *La caída de*

la tarde. Premio de la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla en 1890, por el cuadro *El anochecer en un pinar*. El Estado adquirió tres cuadros titulados *Crespúsculo*, *El puerto de Sevilla al anochecer* y *A orillas del Guadalquivir*. Tales cuadros se hallaban en el Museo Nacional de Pintura de Madrid. Ejecutó la escultura *El Santo Cristo de Guía* para Castilleja de la Cuesta (Sevilla) y, para los Escolapios de Sevilla, la escultura de *Jesús Rey*.

CANTARERO MESON, Rafael. (Sevilla,1907-1957). Ayudante meritorio de Dibujo Artístico 1929-1932. Encargado de la Auxiliaría de Dibujo Artístico entre 1932-33 y 1950-51. Profesor de Término de Dibujo Artístico por Madrid en 1954, cesando ese mismo año por traslado a Sevilla, donde ejercería hasta su fallecimiento en 1957. Profesor titulado de Dibujo desde 1936. Primera medalla de la Exposición de Bellas Artes (Pintura) de Córdoba en 1935. Premio Extraordinario de la Diputación y Ayuntamiento de Sevilla Sección Artes y Oficios en el curso 1923-24. Premiado por el cartel anunciador de las Fiestas de primavera de Sevilla, Pensionado durante tres años por el Ayuntamiento en 1931-1932 y 1933. Mención Honorífica en la Exposición de Bellas Artes de Córdoba de 1940. Profesor Auxiliar Interino de la Sección de Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla desde 1942 a 1951. Dirigió tres cursos de Paisajista en la Universidad de la Rábida (1948,1949 y 1950). La Real Academia de Bellas Artes de Sevilla le concedió el Premio Diputación Provincial por su obra *Ciudad Universitaria* en la Segunda Exposición de Otoño de 1953.

CORTÉS, Joaquín M^a. (1776-1835) Inicia su formación académica en la Escuela de Bellas Artes sevillana, y marcha a Madrid para continuar en la Academia de San Fernando. En la academia sevillana fue titular de pintura de 1802 a 1810. Llegó a ser, posteriormente director de pintura y en 1810 director general de la Escuela de las Tres Noble Artes de Sevilla. Respecto a su proyección artística, se le consideró en su época como “el segundo Murillo”, prueba de ello es el encargo que la Corona le encomendó de copiar todas las pinturas del Hospital de la Caridad de Sevilla

COMAS FAGUNDO. Ricardo (Sevilla 1923-) Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, terminando su aprendizaje en 1949.. Apenas tres años después de concluir la carrera ejerce como profesor de dibujo, y en 1953 es catedrático interino en la

Escuela de Artes y Oficios de Sevilla. Posteriormente, continuaría en el Centro Español de Nuevas Profesiones y, en 1969 fue nombrado Profesor interino de la Escuela Superior de Bellas Artes. En 1973, Catedrático Interino de Dibujo del Natural en Movimiento y en 1976 Catedrático Numerario.

CONDE, Rosa (Sevilla 1942). 1997 Profesora Asociada al Departamento de Dibujo. 1998-1999: Profesora de Dibujo en Movimiento

CORDERO RUIZ. Juan, (Lebrija 1929). 1982 Catedrático. Profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla. Decano del Colegio Oficial de Profesores de Dibujo. Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes San Fernando. 1976-1985: Decano de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla Catedrático Emérito. Académico Numerario Real Academia BB.AA. Sevilla.

CORTÉS MARTÍNEZ, Ignacio, (Sevilla 1955). 1983: Profesor de Dibujo del Natural. 1986: Doctor en Bellas Artes. 1987: Profesor Titular de Dibujo del Natural hasta 2016.

DIAZ FERNANDEZ, Antonio. (Bollullos Par del Condado (Huelva), 1893). Ayudante Meritorio de Colorido, Composición y Procedimientos Pictóricos de 1937-38 a 1938-39; de Dibujo del Antiguo y Natural, y de Anatomía Artística en 1937-38. Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico, 1938-39 a 1941-42. Tercer Premio en la Exposición Provincial de Huelva (Pintura) de 1911. Primer Premio en la Exposición Provincial de Huelva (Pintura) de 1913 por el cuadro *Estudio*.

DOMINGUEZ BECQUER. Joaquin: 1850- Solicitud pidiendo dar la clase de Dibujo del Antiguo y del Natural 29. Octubre 1861: Nombrado profesor Interino de Dibujo del Antiguo y del Natural 1 Novbre. 1861 Tomó posesión. Madrid 22 Enero 1862 Expedición del Título Superior de BB.AA. 7 Enero 1870: Nombrado por la Diputación Catedrático de Dibujo del Antiguo y del Natural. 21 Febrero 1870 Contestación de Joaquín a la Academia, negándose a hacerse cargo de la clase del Antiguo y del Natural hasta que no se publique la nueva Ley de Enseñanza. 7 Enero 1873: Nombrado por la Diputación Catedrático de Dibujo del Antiguo y del Natural

EDER GATENS, Federico María. (Sevilla, 1834-1905). Catedrático de Perspectiva y Paisaje nombrado por la Diputación el 5-11-1873. Profesor

Interino de Perspectiva y Paisaje de la Escuela Sevillana, nombrado en 1904. Pintor especializado en paisajes con figuras e influenciado por la pintura de Manuel Barrón, de quien fue discípulo. 12 de Febrero 1905: cesó por defunción.

ESCACENA Y DAZA, José. (1800 - 1858) 1851: Nombramiento como Profesor de Colorido y Composición. Pintor sevillano formado en la Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Sevilla, donde fue alumno premiado en dos ocasiones en la Sala del Natural, en 1829 obtuvo el segundo premio y al año siguiente el primer premio. Llegó a ser teniente director en 1829 y a partir de 1850 se le nombra académico numerario, cargo que ostentó hasta su muerte

Su producción artística se especializa en el género costumbrista, sin embargo fue considerado sobre todo como excelente pintor de bodegones de flores, siendo en el género del retrato más sobrio. Cabe mencionar que algunas de sus obras poseen un marcado carácter oriental, por lo que puede suponerse la influencia que le deja su posible estancia en Marruecos, y que según Arias, lo llega a considerar como “el pionero del orientalismo romántico español”

ESCRIBANO, Francisco de Paula (1820-1900) Pintor sevillano que se especializó en pintura religiosa e histórica, además de tratar la temática costumbrista y el género del retrato. Se destacan algunas de sus obras como escena costumbrista, en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza de Málaga “Un baile en Triana”⁵⁷; respecto a los retratos en la Biblioteca Colombina “Retrato de José Mendoza de los Ríos” y en el Palacio Arzobispal Hispalense “Retrato de Pío X” y en el Ayuntamiento de Sevilla se encuentra el “Retrato de Conde de Ibarra”; “El Conde de Ybarra y su familia visitando el Museo de Bellas Artes de Sevilla”, donde aparece el propio artista pintando una copia en la sala del museo.

ESPINAL, Juan de. (Sevilla 1714-1783) Aprendiz en el taller de Domingo Martínez. Promotor y profesor de la Academia de las Tres Nobles Artes sevillana creada en 1771, aunque figura en 1767 como profesor. Posteriormente ocupa el cargo de director de la sección de Pintura de 1775 a 1783.

ESQUIVEL, Vicente. (Sevilla. 1840? y fallecido después de 1903). En 1867 ocupó la plaza de Profesor de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, 26 Agosto 1868: Real Orden por la que se le traslada por

concurso como profesor de Dibujo Lineal y de Adorno a la de Sevilla y posteriormente a Madrid el 16 de mayo de 1871 toma posesión como profesor de dibujo de Estudios Elementales en el Conservatorio de Artes y Oficios..

FERRER MATRTINEZ, Elías. (Zaragoza,1905). Ayudante Meritorio de Gramática y Caligrafía en los cursos 1926-27 y 1927-28. Ayudante Meritorio de Perspectiva. Paisaje y Acuarela de Gramática y Caligrafía en los cursos 1928-29 y 1929-30. Encargado de la Auxiliaría y Cátedra provisional de Dibujo Artístico de 1930-31 a 1939-40; de la Cátedra de Anatomía de 1940-41 a 1944-45, y de Perspectiva y Escenografía de 1944-45 a 1946-47. Profesor Numerario de Entrada de Dibujo Artístico en 1948-49 y 1949-50. Profesor de Término de Concepto del Arte a Historia de las Artes Decorativas desde 1961. Profesor Interino de las asignaturas teóricas y de Dibujo Científico en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla durante cuatro cursos, Profesor de Dibujo en el Instituto de Enseñanzas Medias “Murillo” de Sevilla en el Curso 1923-24.

FREIRE, José Antonio profesor de matemáticas que impartió clases en la Real Academia de Nobles Artes de Sevilla, y aparece recogido en acta de 13 de diciembre de 1845, años más tarde será académico numerario.

GALLARDO RUIZ, Gustavo. (Sevilla,1891). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico en 1911-12, 1928-29 y 1929-30. Profesor Auxiliar Numerario de Dibujo Artístico de 1931 a 1945 en que fue nombrado Profesor de Término de Composición Decorativa Pintura hasta la fecha de su jubilación el 3 de julio de 1961. Profesor de Dibujo del Instituto Elemental de Segunda Enseñanza de Utrera (Sevilla) entre 1933 y 1936. Pensionado en Roma y Paris por la Fundación Piquer, entregando sus trabajos con la conformidad de la Real Academia de San Fernando, según oficio de 4 de septiembre de 1937, Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1924. Fue seleccionada su obra *Zampugnata* concurriendo con ella a la Segunda Exposición Internacional de Roma del año 1924, siendo adquirida por la Galería Campione de Nápoles. Aprobó todos los ejercicios de las oposiciones para Cátedras de Dibujo Artístico de Madrid-Sevilla (Escuela de Artes y Oficios) en 1935.

GARCÍA DEL MORAL Y GARRIDO, Amalio. (Granada 1922-1995) Cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid de 1941-42 a 1947-48. Obtiene el título de Profesor de Dibujo. El 1 de

marzo de 1949 es profesor de Dibujo, encargado de la cátedra, en el Instituto de Puertallana;. El 1 de octubre de 1950 es nombrado ayudante de Dibujo, encargado de cátedra, en las Escuelas de Magisterio de Granada. A mediados de 1957, obtiene por oposición libre la cátedra de Dibujo de la Escuela de Magisterio de Granada. •En diciembre de 1958, obtiene una plaza en las oposiciones a cátedra de dibujo. Opta por la plaza del instituto femenino «Ganivet» de Granada. Esta etapa como docente de Enseñanza Media en dos institutos, primero, en el femenino «Ganivet» y, posteriormente, en el «San Isidoro», masculino, de Sevilla, hasta su excedencia voluntaria el 31 de mayo de 1967 Esta tarea con los futuros maestros y profesores de E.G.B. la continuará en Sevilla, donde seguirá de profesor en las Escuela Universitarias «Nebrija» y «Sor Ángela de la Cruz», ininterrumpidamente hasta su excedencia voluntaria, el 30 de septiembre de 1982. En junio de 1959 la Real Academia de Bellas Artes de Granada lo designó Académico de número. En octubre de 1961 obtuvo por oposición la cátedra de Dibujo de Antiguo y Ropajes de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, cuya toma de posesión, que tuvo lugar el 1 de marzo de 1962; y, luego, permiso de tres meses con licencia para asuntos propios y poder así terminar su curso en las Escuelas de Magisterio de Granada y en el instituto «Ganivet». Catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Catedrático de *Dibujo y Concepto de Formas* en la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Catedrático de Dibujo del Natural I en la Universidad Complutense de Madrid, desde 1984 y Profesor Emérito de la misma.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Pilar (Madrid 1948) Desde 1985 Profesora Titular. Dibujo del Natural y Composición. 1995: Actualmente imparte Creación Abierta en Grabado y Grabado II, Grabado II Medalla de Honor de la Academia de Bellas Artes de Sevilla

GARCÍA GARCÍA, Fernando Profesor Contratado Doctor Departamento de Dibujo en la Facultad Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Actualmente imparte Anatomía y Morfología, Dibujo del Natural II y Fundamentos del Dibujo II .Publicación relacionada: Libro *Dibujo y Concepto de Formas*. Santander (España). Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla.

GARCÍA GIRÓN. Justo (Sevilla 1941) Profesor Titular de Diseño Gráfico I y II en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla

GARCÍA GÓMEZ, Francisco, (Sevilla 1936- 2011) Realiza los estudios de Bellas Artes entre 1956 y 1961 en la Escuela Superior de BBAA. Ya en 1962 sería nombrado profesor de dibujo en la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría, pasando cinco años más tarde a ser ayudante de Amalio García del Moral. En 1965 obtención de una plaza de Ayudante becario, bajo la tutela del Catedrático de procedimientos pictóricos Juan Miguel Sánchez. Desde 1974 catedrático numerario de la Facultad Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Profesor de Dibujo Ornamental y Creativo desde 1978 hasta su fallecimiento en 2011

GARCÍA VÁZQUEZ, Sebastián (1904-1989) En 1943 entra a formar parte de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, En 1943 obtiene por concurso de méritos la Cátedra de Dibujo del Natural en Movimiento. A partir de 1920, amplía sus estudios de Bellas Artes en Madrid, donde permanecerá hasta la finalización de los mismos, en 1923. Obtiene la primera Medalla de la Exposición Nacional de Madrid del año 1934 con su obra *Pastoral*; asimismo, consigue este mismo año el segundo premio de los Concursos Nacionales del Ministerio de Educación y Ciencias con la pintura *Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña*. Sus obras, además de la Casa Grande de Puebla de Guzmán y en colecciones particulares, están presentes en los museos: Reina Sofía de Madrid, Bellas Artes de Sevilla y de Huelva, Museo de Arte Contemporáneo y Museo de Arte y Costumbres Populares, ambos de Sevilla,

GESTOSO Y PEREZ, José. (Sevilla, 1852-1917). Nombrado por la Diputación Catedrático de Teoría e historia de las Bellas Arte de la Escuela de Sevilla desde 1885 hasta 1904. Profesor Interino de Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas de la Escuela de Sevilla, desde septiembre de 1904, pasando a Profesor de Término de la misma asignatura desde 1907 a 1917, fecha de su fallecimiento. Licenciado en derecho Civil y Archivero-Bibliotecario y Anticuario. A su iniciativa se debe la creación del Museo Arqueológico de Sevilla. Numerario de la de Bellas Artes de Sevilla, desde 1900 y de la de San Fernando. Entre sus numerosas obras destacan: *Apuntes del natural* (1883), *Pedro Millán, escultor sevillano* (1884), *Curiosidades antiguas sevillanas* (1885), *Guía artística de Sevilla* (1886), *Sevilla monumental y artística* (1889-1902). *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (1899-1908), *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta*

nuestros días (1904). Catálogo del Museo de Bellas Artes por encargo de la Academia (1911) y *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal* (1916).

GIL ARÉVALO, Jaime (Dos Hermanas, 1953) Profesor Titular. Profesor de Dibujo en Movimiento en 1982. Su obra escultórica se caracteriza por su gran simbolismo. Autor monumentos públicos, destacando el titulado *Evolución* de 1984 dedicado a la ciencia de la medicina; el *Monumento a la Constitución* de 1986 realizado para la localidad sevillana de Dos Hermanas En el año 2008 expone individualmente una muestra titulada *La puerta del infierno* y en la que se exhibían esculturas de tamaño natural realizadas varillas de hierro. Actualmente imparte Creación Abierta en Dibujo, Dibujo del Natural I y Estrategias Narrativas del Dibujo.

GIMENO FUSTER, Sara.(Benicarló (Castellón),1894). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico, 1939-40 a 1941-42. Profesora Titulada de Dibujo.

GIMENO FUSTER, Domingo.(Villena (Alicante),1909). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico, 1939-40 a 1941-42. Profesor Titulado de Dibujo.

GODOY CASTRO, Federico. (Cádiz, 1869-Sevilla 1939). Profesor de Paisaje y Marina de los Estudios Libres de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz entre 1901 y 1903. Ayudante Repetidor en la Sección Artística de la Escuela gaditana de 1906 a 1909. Auxiliar de Dibujo Artístico de 1909 a 1914 y Profesor de Entrada desde 1915 a 1929 en la misma Escuela. Profesor de Término de Composición Decorativa (Pintura) de la escuela de Sevilla, por permuta de 1929 a 1936. Profesor de Término de Dibujo Artístico entre 1936 y 1939, fecha de su fallecimiento. Medalla de Oro del Centenario de las Cortes de Cádiz. Medalla de 3ª Clase, en 1895, por la obra *Dar de comer al hambriento* y en 1899 por *La Toilette*, adquirida por el Estado. Medalla de 2ª clase en la nacional de Madrid de 1910 por el cuadro *La Florista*. Miembro del jurado de selección de obras para la Exposición Internacional de Múnich. Primera Medalla de Oro en un concurso internacional de Dibujos para la *Revista Moderna* de Madrid con el titulado *La mesa*. Obtiene el título de Licenciado en Medicina y Cirugía. En Alumno pensionado por la Facultad de Medicina de Granada y por la de Sevilla. En del pobre. Segunda Medalla de Plata en la Exposición Marítima de Cádiz de 1887. Accésit del Certamen de la Real

Academia de Cádiz por el cuadro *La visita de Julio César al templo de Hércules de Cádiz*, señalado con el lema *Emulación*, adquirido por el Ayuntamiento y colgado en el mismo. Pensionado por el Ayuntamiento de Cádiz entre 1887 y 1892 para los estudios de pintura en Cádiz y desde 1893 se prorrogó para ir a Madrid y Roma hasta 1897. Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando en 1903.

GÓMEZ DE LA TORRE, Juan José, (Málaga 1959) Profesor Titular Universidad de Sevilla. 1985: Profesor de Dibujo del Natural en Movimiento. Actualmente imparte las materias Creación Abierta en Dibujo, Discursos del Dibujo y Estrategias Narrativas del Dibujo

GOMEZ GIL, Guillermo. (Málaga, 1862-1942). Profesor Numerario de Perspectiva, Paisaje y Acuarela en la Escuela sevillana de 1910-11 a 1916-17. Profesor de Término de Dibujo Artístico y Elementos de Historia del Arte desde 1918-19 al 14 de Marzo de 1932 fecha de su jubilación. Segunda Medalla en las Nacionales de Bellas Artes de 1901 y 1906. Tercera Medalla en las Nacionales de 1897 y 1899. Mención Honorífica en la Exposición Nacional de 1893.

GOMEZ MILLAN, Aurelio (Sevilla, 1898). Ayudante Meritorio de Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas de 1925-26 a 1929-30. Arquitecto.

GONZALEZ NARBONA, Adela. (Sevilla, 1911) Ayudante Meritorio de Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas, 1935-36 a 1937-38. Mención Honorífica en la Exposición de Artes del Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda de 1920. Mención Honorífica en la Exposición de Artes del Ayuntamiento de Córdoba de 1935.

GONZALEZ RODRIGUEZ, Juan. (Sevilla, 1925). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico, 1949-50. Estudios Superiores de Bellas Artes en la Escuela de Sevilla.

GONZÁLEZ ROMERO. Dionisio. Profesor Titular Universidad de Sevilla. Departamento de Dibujo. Grupo de investigación *Gráfica y Creación Digital*

GONZALEZ SAENZ, Rafael. (Ayamonte (Huelva), 1903). Ayudante Meritorio de Colorido. Composición y Procedimientos Pictóricos en 1930-31 y de Dibujo Artístico en 1931-32. Profesor de Dibujo del Instituto de Orihuela (Alicante) en 1932.

GONZALEZ SAENZ Y LERDO DE TEJADA, Joaquin. (Ayamonte (Huelva), 1903). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico desde 1928-29 hasta 1945-46. Auxiliar Provisional de la Cátedra de Colorido y Composición en 1946-47 y 1947-48. Auxiliar de Dibujo Artístico desde 1948-49 a 1956-57. Profesor de Entrada Interino de Dibujo Artístico a par tir de , hasta su fallecimiento en 1957. Profesor de Dibujo Artístico en el Instituto de Enseñanzas Medias “San Isidoro” de Sevilla, a partir de 1935. Mención Honorífica en la Regional de Córdoba de 1934 con el cuadro *El Cabestrero*. Premiado en la Exposición de Bellas Artes de Sevilla en 1920 y 1925. Medalla de Primera Clase en la Exposición de Artes de Córdoba de 1926. Mención Honorífica en la Regional de Granada de 1927 y en las Artes de Nerva de 1923. Segundo Premio del Concurso de Carteles celebrado por la casa Ibarra. Tercer Premio en el Concurso celebrado por la Sección de Bellas artes del Ateneo de Sevilla.

GONZALEZ SANTOS, Manuel. (Sevilla, 1875-1949). Ayudante Meritorio de la Sección Artística de 1900 a 1904. Ayudante Repetidor de la Sección Artística de 1904-05 a 1906-07. En 1907 se le encarga la plaza de Profesor de Término de Dibujo del Antiguo y del Natural, hasta 1910, volviendo a la de Repetidor en la misma asignatura en 1911, siendo nombrado Profesor de Entrada. En 1920 es nombrado Profesor de ascenso de Dibujo Artístico hasta 1914 en que pasaría a Profesor de Entrada. En 1920 es nombrado Profesor de Término de la Escuela de Málaga para la asignatura de Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas hasta 1923. En éste mismo año permuta con D. Enrique Jaraba, quedándose en la Escuela sevillana hasta su jubilación y Agregado desde n en 1945. Entre sus múltiples premios y honores destacan: la Medalla de bronce en la Exposición Española de Méjico (1910). Medalla de Oro en las Bellas Artes Andaluza, Extremeña y Huelva (Sección Pintura). Medalla de Oro en 1916. Medalla de Oro y mención Honorífica como Jurado de Bellas Artes en la Exposición Iberoamericana de 1929-30. Presidente del Ateneo de Sevilla entre 1903 y 1911. Vocal del Patronado de Cultura de la universidad de Sevilla (1932-33) y de la Comisión de Arte Moderno en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929-30. Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla en 1923. Profesor de los hijos de los Infantes D. Carlos y D^a Luisa de Orleans. En 1930 se propone para la Cruz de Alfonso XII. Formó parte del Jurado de la Real Academia de Sevilla para otorgar pensiones a pintores y escultores concedidas por el

Ayuntamiento (1928). Ejecutó modelos para explicar el valor expresivo en los distintos procedimientos pictóricos, donándolos al Laboratorio de Arte de la Facultad el 7 de diciembre de 1926. Agilizó las gestiones para la donación del Pabellón de Chile como local para Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes.

GONZALEZ VASALLO, Eduardo. (Sevilla, 1883). Ayudante Meritorio del grupo de asignaturas de Dibujo Artístico desde 1929-30 a 1951-52. Desde 1937 ejerció como Profesor Auxiliar Numerario de Dibujo Artístico y como Auxiliar Temporal en varias auxiliares vacantes. Como trabajos artísticos realizados caben citarse la ejecución de una escalera artística de madera de caoba en C/ Reyes Católicos nº 2; dos chimeneas de caoba, portaje, tallado artístico, etc., para D. Joaquín Benjumea; la restauración de un cuadro al óleo y marco para el mismo para D. Manuel Navarro. Dos techos pintados al óleo, estilo mudéjar, imitación para casa particular en laza Doña Elvira nº 1

GONZÁLEZ VILLEGAS, Jesús Algovi. Profesor Sustituto Interino. Actualmente imparte Dibujo del Natural I, Discursos del Arte Gráfico y Fundamentos del Dibujo I

GUTIERREZ DE LA VEGA, José (1791- 1865). Discípulo de José Alanís y de Salvador Gutiérrez en la escuela sevillana. En 1835 es nombrado Director de la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla tomando posesión en 1843, haciendo posible que se le concediera a Escuela el grado de Academia de Bellas Artes.

HERRERA, EL MOZO. Francisco (Sevilla, 1627- Madrid, 1685). En enero de 1660 participó en la creación de la academia sevillana de dibujo, de la que fue elegido copresidente junto con Murillo. Su experiencia italiana podría haber sido decisiva para la creación de la Academia de Dibujo promovida por los pintores sevillanos, pero parece que deja la institución en el mismo año, marchando a Madrid, pues no se le cita en la sesión celebrada en el mes de noviembre en la que figuraba Murillo como único presidente. Además de la ya citada fundación de la academia sevillana de dibujo, en fecha desconocida, pero ya en Madrid y como maestro mayor de las obras reales, se dirigió al rey Carlos II solicitando la creación de una academia pública de matemáticas aplicadas necesaria para el ejercicio de la Arquitectura, Pintura y escultura. Finalmente, en 1680, cuando los pintores españoles residentes

en Roma solicitaron al embajador de España, Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio, la creación de una academia en aquella ciudad, como la tenían los franceses y otras países, sugirieron que de su dirección se hiciera cargo Herrera. En Sevilla influyó en Murillo y en Valdés Leal con su obra *Triunfo de la Eucaristía* para la Catedral hispalense.

HUGUET PRETEL, Juan Antonio (Sevilla, 1940) Doctor en Bellas Artes y Profesor de Dibujo del Natural desde 1987 hasta su jubilación

ILLANES RODRIGUEZ, Antonio. (Umbrete (Sevilla),1901-Sevilla 1976). Ayudante .Nombrado. Profesor Interino de Anatomía desde Profesor de Anatomía Pictórica en octubre de Ayudante Meritorio de Modelado y Vaciado en 1935-36 y 1936-37. Segundo Premio en la Sección de Escultura de la Exposición de Bellas Artes de Córdoba (1934). Primer Premio (Escultura) en la Exposición de Bellas Artes de Córdoba (1935). Cruz de Alfonso XX en 1930 por el Cristo de la Lanzada de Sevilla presentado en la Exposición Iberoamericana de 1929-30 como alumno de la escuela. Premio “José María Izquierdo” del Ateneo sevillano en 1928. El Museo Provincial sevillano posee la obra Busto femenino en mármol negro en 1932. Pensionado por el Ayuntamiento de Sevilla en 1931. En 1941 se le concedió la “Cruz de Alfonso X el Sabio”. En 1974 es nombrado Académico Numerario de Bellas Artes. Autor de obras, tanto profanas como religiosas, sobradamente conocidas por las hermandades y cofradías andaluzas.

JIMENEZ ARANDA, José. (Sevilla, 1837-1903). Toma posesión de la Cátedra de Composición y Colorido de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en 1898, impartiendo tal enseñanza hasta su fallecimiento en 1903, aunque, a partir de la reforma de 1900, la materia sería Composición Decorativa. En 1871, viaja a Roma acompañado por José García Ramos, volviendo en 1875. En 1879 ingresa como Académico en la de Bellas Artes de Sevilla. En 1881, se instala en Sevilla pero marcha a París. En 1890 vuelve a Madrid y en 1898 es cuando ingresa en la Escuela sevillana. Miembro de la Comisión de la Academia de Bellas Artes para seleccionar y colocar en el Museo los cuadros de los contemporáneos (1902). Caben citarse entre sus obras de la etapa final como docente: *Retrato de D. José de la Peña y Ojeda*, “*Paz*” hija del pintor, *Retrato de Eduardo Cano de la Peña*, *Paisaje de Alcalá de Guadaira*, *Playa de Chipiona*, *Las murmuradoras*, *Un bienaventurado*,

Las hacendosas, En el teatro, Los patos, y como última obra, el cartel anunciador de las fiestas de Primavera de la ciudad en 1903.

LABRADOR ARJONA, José María (Córdoba 1890 - Nerva 1977) En 1936 obtiene el título de Profesor de Dibujo en Madrid. Tras la Guerra Civil alcanza la Cátedra de Dibujo de la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, desarrollando a la par la Auxiliaría de Dibujo Artístico posteriormente catedrático interino de Perspectiva y Escenografía en la de Artes y Oficios. Por oposición consigue en 1950 la Cátedra de Dibujo Del Antiguo y Ropajes en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, posteriormente sustituido en 1962 por el catedrático don Amalio García del Moral

LACARCEL APARICI. Félix. (Valencia, 1883)-1975) Profesor de Ascenso de Dibujo Artístico de 1914 a 1932. Profesor de Término de Dibujo del Antiguo y del Natural desde 1932-33 a 1953 en que se jubiló. Mientras fue Auxiliar, desempeñó provisionalmente las cátedras de Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas y de Perspectiva, Paisaje y Acuarela. Cursó los estudios de Bellas Artes en la Escuela de Valencia y en la de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. En 1932 fue pensionado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid para estudiar paisajes por España. Obtuvo Mención de Honor en las Exposiciones Nacionales de 1906 y 1908. Premiado en la Nacional de Artes Decorativas de 1911. En 1914 y 1917 se le nombró Profesor de Dibujo en la Escuela Normal de Maestros de Sevilla. Publicó dos carpetas de 1º y 2º cursos de Elementos de Dibujo Geométrico y Artístico y Aplicaciones a las Labores para alumnas de las escuelas Normales de Maestros y otras dos carpetas para Sevilla Maestros.

LÓPEZ ORDÓÑEZ. Antonio.: (Alcalá de Guadaira 1940) 1970: Profesor Ayudante de Dibujo del Antiguo y Ropajes de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla Profesor de Dibujo y Concepto de Formas en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla

LOSADA LÓPEZ, Manuel. (Dos Hermanas 1964) Profesor Licenciado (1986) y Doctor (1997) en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Profesor Titular de Universidad del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, ha impartido la asignatura “Dibujo del Natural. Composición” desde el curso 1988/89 hasta el curso 2011/12; en la actualidad imparte las asignaturas del Grado de BBAA: “Dibujo del

Natural I y II”, “Discursos del Dibujo” y Estrategias del Dibujo” Ha participado en exposiciones colectivas en Sevilla, Málaga, Roma, Como o Tángen. Realiza cursos de formación con Emil Schumacher, Gerhard Richter, Soledad Sevilla, Juan F. Lacomba y Yamandú Canosa entre otros.

LUPIAÑEZ ESTEVEZ, Gabriel. (Albondón (Granada). 1860-Sevilla 1929). Nombrado Profesor de Anatomía Pictórica en Octubre de 1893. Profesor Interino de Anatomía desde 1904 y Agregado desde 1907 hasta su fallecimiento en 1929. Alumno pensionado por la Facultad de Medicina de Granada y por la de Sevilla. En 1883 obtiene el título de Licenciado en Medicina y Cirugía. En 1896 fue comisionado por la Diputación de Sevilla para estudiar el tratamiento antirrábico en el Instituto Pasteur. Nombrado en 1896 Catedrático de Patología Médica en Sevilla. Nombrado Secretario de la Escuela sevillana en 1899. Fue Presidente del Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla en el curso 1897-98. Presidente del Colegio Médico de Sevilla. Presidente de las Comisiones de Beneficencia y Sanidad y de Instrucción Pública de 1895 a 1898. Académico Electo de la de Buenas Letras de Sevilla. Miembro Académico Correspondiente de la de Nobles Artes de San Fernando de Madrid.

LLANOS VALDÉS, Sebastián de (circa 1605-1677). Al crear Murillo y Herrera el Mozo la Academia de Dibujo en 1660, figuró entre sus fundadores, contribuyendo a su sostenimiento económico. El año de su creación fue nombrado cónsul, cargo que ostentó de nuevo junto a Juan de Valdés Leal en 1663. Un año más tarde fue elegido presidente figurando en el cargo al menos hasta 1668, convirtiéndose en el pintor que más tiempo estuvo a su frente

MAIRELES VELA, Francisco. (Gileña (Sevilla) 1920-). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico (1947-48). Profesor Titulado desde 1946. Fue Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Encargado de la clase de Dibujo y Grabado, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla en 1951. Catedrático de Colorido de la misma en 1961. Catedrático Emérito.

MANCERA MARTÍNEZ. Manuel Fernando Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Máster en "Filosofía y Cultura Moderna" Profesor contratado doctor del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas

Artes, e imparte la asignatura de "Arte, Diseño y Comunicación". Discursos del Arte Gráfico Su trabajo se centra actualmente en la producción digital

MANZORRO PÉREZ. Manuel (Vejer de la Frontera (Cádiz) Cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Doctor en Bellas Artes por Sevilla. Profesor Titular Departamento de Dibujo

MARCOS DIAZ-PINTADO, Francisco (Valencia, 1887). Profesor de Término de Composición Decorativa (Escultura) en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago de Compostela entre 1909 y 1914, trasladándose a la de Sevilla para la misma enseñanza hasta 1933. Profesor de Término de Composición Decorativa (Escultura) de la escuela de Valencia desde el curso 1933-34 por traslado. Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Valencia de 1910. Tercera Medalla en la Nacional de Madrid de 1910 (Sección Escultura). Segunda Medalla en la Nacional de Madrid de Arte decorativo (Sección Escultura) de 1911. Tercera Medalla en la Nacional de Madrid de 1912. Medalla de Oro como colaborador, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929-30. Mención Honorífica en la VI Exposición Internacional de Barcelona de 1911. Condecorado con la Medalla de los Sitios de Zaragoza. Tuvo la dirección artística en la instalación del pabellón de Valencia en la Exposición de 1929-30 de Sevilla. Realizó las esculturas *Iberia* y *Vasco Núñez de Balboa* para la Fuente Sur de dicha Exposición. Autor de la *Fuente de la confianza para la casa-museo de Sorolla*, y participante en la ejecución del Monumento a la Restauración Monárquica de Sagunto. Autor del *Jesús Nazareno* de Camas (Sevilla) en 1923, de las figuras del paso del Cristo de la Sangre de Málaga (1923-24) y de un *Busto de Alfonso XIII* para Sevilla en 1929. Dirigió los trabajos de la Lápida dedicada a D. Virgilio Mattoni de la Fuente de la Escuela de artes y Oficios de Sevilla (1929).

MARMOL RODRIGO, Enrique. (Sevilla, 1899-1952). Ayudante Meritorio del Grupo, 1931-32 a 1937-38. Realizó su aprendizaje en la Casa Mensaque. Director artístico de "Cerámica Antonio Badillo Plata" desde 1946 hasta su muerte.

MÁRQUEZ ORTIZ. Manuel (Aracena 1947) Profesor Titular Universidad de Sevilla. Departamento de Dibujo. Grupo de Investigación: Artana (Plástica y Arte Anatómico).

MARTÍNEZ ANDRADES, Gonzalo,

Catedrático de Morfología General y Anatomía Aplicada desde 1985. Actualmente Profesor Emérito

MARTINEZ DEL CID, José. (Sevilla, 1904). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico en 1923-24, 1926 a 1931 y 1935-36. Auxiliar Interino de Dibujo Artístico de Dibujo Artístico de 1939-40 a 1944-45. En el curso 1941-42 desempeñó la Cátedra de Perspectiva y Escenografía. Profesor de Término provisional de Dibujo Artístico de 1931 a 1935. Medalla de Oro en la Exposición Iberoamericana de 1929-30 por sus trabajos, en la cual desde el 1º de Mayo de 1927 al 3 de junio de 1929, en que cesó voluntariamente, se encargó de la decoración artística del Teatro del Casino del Certamen. Pensionado por la Academia de Bellas Artes de Sevilla en el Instituto Francés Casa Velázquez (Madrid) en 1928. Encargado por la Diputación Hispalense de las obras de ornamentación del techo de la Escalera de Honor de dicho edificio. Pensionado en 1925 por el Ministerio de Trabajo para visitar la Exposición de artes Decorativas de Madrid. Catedrático Numerario de Perspectiva de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla desde el 31 de enero de 1944. Poseía el Título de Catedrático de Dibujo del Natural en Movimiento de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla desde 1942.

MARTINEZ MARTIN, Santiago. (Villaverde del Río (Sevilla), 1890-1979). Ayudante meritorio de Dibujo Artístico de 1911-12 a 1923-24 y desde 1931-32 a 1933-34. Auxiliar Numerario de Dibujo Artístico en 1934-35. Profesor de Término de Dibujo Artístico desde 1935-36 a 1944-45. Profesor de Término de Concepto del Arte e Historia de las Artes decorativas de 1945-46 a 1959-60. Catedrático Numerario Interino de "Colorido y Ropajes" en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla en 1940. Segunda Medalla en la Nacional de Madrid en 1920. Medalla de Oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929-30. Primer Premio del Concurso de Carteles del Ateneo de Sevilla en 1910. Primer Premio del concurso de Carteles de Sevilla en 1920. Pensionado por el Ayuntamiento de Sevilla en 1919-20 y 1920-21. Académico de Bellas Artes de la de Sevilla en 1925. Director Artístico de la revista *Bética* durante su publicación. Concurrió a todas las Nacionales de Madrid desde 1920, y a las celebradas por el Estado en París, Bruselas y Amsterdam. Nombrado Vicedirector de la Escuela de Sevilla en 1936 y

Director de 1949 a 1951. Se jubiló como profesor en 1960. Académico de la Real de San Fernando en 1968.

MARTINEZ MORA, Isabel. (Moguer (Huelva),1894). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico de 1930-31 a 1939-40.

MATTONI DE LA FUENTE, Virgilio. (Sevilla 1842-1923). Ayudante Numerario de Dibujo de Figuras de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Sevilla, de 1891 a 1900. Ayudante Numerario Interino de la Cátedra de Aplicaciones del Dibujo Artístico a las Artes Decorativas en 1900-1901. Encargado de la Cátedra de Composición Decorativa de 1903-04 a 1905-06. Encargado de la Cátedra de Estudio de las Formas de la naturaleza y del Arte y de Composición Decorativa (Pintura) desde 1906-06 a 1913-14. Profesor de Término de Dibujo del Antiguo y del Natural desde 1914-15 a 1923 en que fallece. Encargado por la Dirección de la Escuela de varias reproducciones de los frescos de San Isidoro del Campo en 1868. Medalla de Segunda Clase en la Exposición Nacional de 1881, por las *Termas de Carracalla*, y en la de 1887 por Las *Postrimerías de Fernando III El Santo*. Académico de Número de la de Bellas artes de Sevilla. Secretario de la Escuela de Artes e Industrias de Sevilla entre 1904 y 1916. Director Interino de la Escuela en 1917. Miembro de la Comisión del Cabildo Catedral para analizar y seleccionar los cuadros de la misma. Viaja a Roma en 1872 permaneciendo dos años.

MENSAQUE Y ALVARADO, ANTONIO (1825-1900) Ayudante de Figuras (1858-1873) 17 Noviembre 1858 Sevilla- La Junta de Gobierno de la Academia de BB.AA. le nombra Ayudante de los Estudios Menores con destino a la clase de Dibujo de Figura (interino y gratuito) 30 Mayo 1862 Sevilla- Comunicación del Director General de I. Pública nombrando Ayudante Interino a Antonio Mensaque de la clase de Dibujo de Figura en los Estudios Menores, ya que lo venía desempeñando desde 1858. 20 Enero 1873.Madrid- Se le da permiso por 5 meses para ir al extranjero por motivos personales (Buenos Aires). 3 Marzo 1873 Sevilla- Comunicación de Antonio Mensaque dando a conocer que comienza un permiso y que se encargará de su asignatura el profesor D. Francisco Escribano. 6 Agosto 187.Buenos Aires: Carta de Antonio Mensaque a D. Manuel Barrón diciéndole que se va a quedar más tiempo del de la licencia, para que declarase vacante su plaza.18 Septiembre 1873 Sevilla- Comunicación de la Escuela a la Diputación indicándole

que la Junta ha nombrado a D. Francisco Escribano como sucesor en la plaza de Antonio Mensaque y que ya había sido Ayudante en la suprimida Escuela Superior de BB.AA., profesor interino de la clase de Colorido y Composición y auxiliar, mientras estuvo vacante la Cátedra de Dibujo del Antiguo. Ascendió progresivamente como profesor hasta lograr ser reconocido como académico numerario nato desde el 24 de diciembre de 1861. Cubre la vacante dejada por Cabral Bejarano. Pintor sevillano que se dedicó fundamentalmente al género del bodegón, aunque también pintó en menor medida retratos. Cabe citar como indica Ossorio, que se presentó a diferentes exposiciones de bellas artes, entre ellas a la Exposición de Sevilla de 1858, 1867 y 1868; a la Universal de Londres de 1862, y a las Nacionales de Bellas Artes de 1862, 1864, 1866 y 1867, en la que obtuvo mención honorífica de segunda clase. En su etapa de formación, en la Escuela de Nobles Artes de Sevilla, fue premiado en varias ocasiones: en la junta de repartos premios, celebrada el 24 de mayo de 1847, consiguió el primer galardón en la clase del Natural y en la celebrada en la fecha del 13 de mayo de 1852, se le concedió nuevamente por la categoría de del Natural, un año después fue premiado el 12 de junio en la Clase de Composición y también en la Clase de Teoría e Historia de las Bellas Artes.

MOLLEJA ESPINOSA, José. (Écija (Sevilla), 1900). Comenzó en el curso 1925-26 como Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico y Auxiliar de 1930 a 1941 Profesor de Término Provisional de Colorido y Composición desde 1942-43 y Numerario en 1945-46. Profesor Auxiliar Numerario de Dibujo Artístico en 1946. Encargado de la Cátedra de anatomía en 1941-42. Profesor de Término de Dibujo Artístico de noviembre de 1959. Profesor de Término Interino de Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas en 1960, y de Colorido y Composición en 1961. Jubilado en 1970. Primer Premio de Dibujo de la Sociedad Obrera Sevillana. Medalla de Honor en la Exposición Regional de Jaén de 1922. Accésit del Premio Extraordinario (Bellas Artes) en el curso 1917-18.

MONTES LÓPEZ. Luis,: Catedrático de Escuela Universitaria Departamento de Dibujo

MORA MARTINEZ, Rafael de la. (Córdoba, 1884-Sevilla,1961). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico en 1928-29. Profesor Auxiliar de Dibujo Artístico de 1932-33 a 1938-39, 1940 a 1942 y de 1946-47 a

1949-50. Siendo Auxiliar se encargó provisionalmente de la Cátedra de Anatomía Artística y Dibujo del Natural en Movimiento en los cursos 1939-40, 1945-46, 1951-52 y 1952-53 y de la Perspectiva, Paisaje y acuarela Titulado de Dibujo por la Escuela superior de Bellas Artes de Sevilla. Medalla de honor en la Exposición de Pintura de Cádiz de 1925. Primer Premio del Concurso de carteles del Ateneo de Sevilla en 1926.

MORILLO FERNANDEZ, José. (Sevilla 1900). Ayudante Meritorio de Composición Decorativa Pintura en 1930-31, y de Dibujo Artístico desde 1932-33 al 1949-50. Auxiliar encargado de la Cátedra de Dibujo Artístico en la Escuela de Málaga en noviembre de 1950, cesando por permuta para Sevilla. En las Escuelas de artes y Oficios de Madrid y Sevilla, obtuvo Premio Extraordinario en Dibujo Artístico. Primer Premio del Concurso de Carteles organizado por el Boletín del Capillita (Ateneo de Sevilla) en 1931. Premio extraordinario de la Diputación (Sección Bellas Artes) en el curso 1925-26 y de Dibujo artístico de 1926-27. Jubilado en 1978.

MORENO FERNANDEZ, José -Anatomía Pictórica- 1841-1842 y 1845-1846, estudió en las clases del Conservatorio de Artes 2 años de Química con sobresaliente, 1 año de Jurisprudencia y 1 curso de Literatura latina. Regente de Segunda clase de la asignatura de Geografía. 28 Septiembre. 1850, recibe el Grado de Regente en Historia. Realizó estudios de Medicina. De 1840 a 1843, ganó en la Universidad Anatomía General y Descriptiva, Fisiología, Patología e Higiene Terapéutica, Historia Medica medicina Legal . Todas con sobresaliente. Bachiller en Medicina. Premio por Sobresaliente (12 Agosto 1843). 2 años de Clínica Médica (12 Agosto 1845.)-Sobresaliente. Licenciado en Medicina (Sobresaliente) 7 Octubre 1845 Doctor en Medicina (Sobresaliente) 13 Febrero 1848. 1846-1847 – 1er año Jurisprudencia (sobresaliente). Méritos: 1844-1845 –Director anatómico. Socio Fundador de Ateneo Sevillano. Socio Fundador de Amigos del País. Médico 2º del Hospital de los Venerables Sacerdotes, desde 1848 Catedrático de Geografía del Colegio San Alberto dando también Historia desde 1851.9 octubre 1850- Sevilla- Solicitud pidiendo se le conceda la plaza de Profesor de Anatomía, aplicada a los Pintores y Escultores de la Academia Sevillana. 9 Octubre 1850- Sevilla- Certificación académica presentada con los estudios y méritos junto a la instancia anterior, solicitando la plaza. En ello se recoge lo siguiente. Segunda Enseñanza,

entre 1836 y 1840 – Curso de Lógica, Gramática, Matemáticas- Curso de Física Experimental y Curso de Ética, Religión, Literatura e Historia. Bachillerato en Filosofía- Se graduó en 20 Octubre 1845. Estudios de Ciencias- Entre 1840 a 1843 en la sociedad Económica de Amigos del País,. Cursó Aritmética, Algebra, Geometría, Trigonometría, Topografía, Calculo, Geometría analítica mecánica racional. En la Academia de Medicina y cirugía un curso de Física (1842) Estudios de Letras. 1842 Curso de Griego en la Universidad y segundo curso de medicina. 1845-1846 Curso de ampliación; Química General, Minerología, Teología y Botánica. 30 Enero 1869 tomo posesión de la Plaza de Anatomía de la Escuela de BB.AA. (interino)

MOSCOSO MORENO, Rafael. (Grazalema (Cádiz), 1901) Ayudante Meritorio el Grupo de Dibujo Artístico, 1929 a 1936. Profesor Titulado de dibujo, desde 1935. Mención Honorífica en la Exposición de Bellas Artes de Córdoba (Escultura) 1934. Mención Honorífica en la Exposición de Bellas Artes del Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda en 1920 por Busto. Diploma de la Exposición Obrera de Cádiz en 1923. Figuraba como escultor en certificados expedidos por el Arquitecto Auxiliar de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, D. José Granados de la Vega, mencionando que ejecutó los trabajos de decoración del Pabellón de la Sociedad Hidroeléctrica Española, así como parte de la decoración del Casino de la Exposición ocupando el puesto de modelista vaciador.

MUÑOZ ESTEVEZ, José. (Málaga, 1846-Sevilla, 1917). Profesor en la Escuela de Málaga de Dibujo Lineal (1875), Geometría (1876), Dibujo de Figura (1877-1880), Auxiliar de Colorido y Composición y Dibujo del Antiguo (1881), Dibujo Lineal y de Adorno (1882-1886), Geometría(1887), Composición y Colorido (1888) , Dibujo de Figura (1888-1891), Catedrático de Dibujo de Figura en 1893, trasladándose a la Escuela Provincial de Bellas Artes de Sevilla, donde ejerció la Cátedra de Dibujo de Figura entre 1893 y 1900. Profesor de Término de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla desde 1900 a diciembre de 1917 en que falleció. En 1872 obtuvo Medalla de 3ª Clase en la Exposición Regional del Liceo de Málaga. En 1884 y 1888 se le encarga hacer un proyecto para Sucursal de la Escuela de Málaga y dirigir los trabajos de instalación de la misma. Medalla de Oro en la Exposición Vaticana. Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla desde el 14 de enero de 1911. En Octubre de 1916, fue Director Accidental de la Escuela de Sevilla por dimisión de D. Gonzalo Bilbao.

NARANJO MACIAS, Andrés Jesús. Profesor Sustituto Interino. Actualmente imparte Dibujo Geométrico, Anatomía y Morfología, Grabado I, Imagen Digital y Sistemas de Representación

NARBONA BELTRAN, Francisco, (Sevilla, 1860-1926). Ayudante Meritorio de la Sección Artística (1900). Encargado de la cátedra de Modelado y Vaciado (1901), ayudante de las Enseñanzas Libres de la Escuela de Bellas artes (1901). Ayudante de la Sección Técnica (1901-1909), encargado de la Cátedra de Dibujo Geométrico de 1909 a 1914. Profesor de Ascenso Interino de la Sección artística 1914-1916. Profesor de Entrada de Dibujo Artístico a partir de 1916, y Auxiliar desde 1924 a 1926 en que falleció. 1884 a la Exposición Nacional de Madrid con la obra *Escena de los tiempos de la persecución del cristianismo* Medalla de Bronce en la Exposición de Bellas Artes de Cádiz de 1885. Premiado por el Ateneo en 1892 por el boceto *Vázquez de Leca*. En dicho año es nombrado Profesor de Dibujo Aplicado a las Artes Suntuarias por la sociedad Económica de Sevilla. Mención Honorífica en la Exposición de Bellas Artes de Alicante de 1894 por *Flores*. Mejor boceto del cartel de fiestas de Sevilla en 1895. En 1896 el Jefe del Museo Arqueológico de Sevilla le agradeció la reconstrucción artística del dibujo en los planos de yesos que sirven de unión a los trozos de un mosaico del Museo. El 9 de Marzo de 1901, el Director del Museo de Antigüedades de Sevilla, le notifica la satisfacción de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos por haber modelado la pierna derecha que le faltaba a la escultura de *Diana Cazadora* descubierta en Itálica. En 1907 la Real Academia agradece la donación de dos cuadros suyos titulados *Esclavo negro* (estudio del natural) y un trozo, *copia de la Disputa del Santísimo Sacramento del Vaticano*. (La donación se hizo al Museo de Pintura). En 1909 decoró un pergamino destinado a la Escuela de Artes e Industrias de Sevilla para conmemorar la visita de Alfonso XIII al Centro. Medalla y Diploma en la Exposición Española de Artes e Industrias Decorativas de México en 1910. Pensionado en Roma durante 1887 por la Diputación sevillana. En 1890 pinta *La Samaritana* para la Exposición de Bellas Artes, obra que se halla en el Museo Provincial de Sevilla, al parecer pintada durante su estancia en Roma.

OLIVERAS PISCOL, Jerónimo. (Sevilla, 1877-1937). Licenciado en Medicina y Doctor, desempeñó, como Profesor Agregado, la plaza de Ayudante Meritorio de Anatomía Pictórica en los cursos 1905-06; 1919-20; 1922-23 y desde 1925-26 a 1934-35. Se hizo cargo provisionalmente

de la Cátedra de Anatomía Artística y Dibujo del Natural en Movimiento desde 1935 a 1937 en que falleció.

ORCE MARMOL, Enrique. (Sevilla, 1885-1952). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico nombrado el 1 de diciembre de 1915, cesando el 30 de septiembre de 1917. En 1916 es Profesor Auxiliar de Dibujo del Instituto de “San Isidoro” de Sevilla. En 1917 trabaja en la fábrica de cerámica de D. Manuel Ramos Rejano, y en 1917 dirige la fábrica de su maestro “Vda. de José Tova Villalba” hasta su muerte. Entre otras obras destacan: el retablo cerámico *La Divina Pastora y el Beato Diego José de Cádiz* (1921); retablo cerámico de La Coronación de la Pastora (1921); *La Amargura* (1927); *El abrazo de Cristo a San Francisco* (1926) y *La Soledad de San Buenaventura* (1951), todas ellas en Sevilla. Premio Extraordinario de la Diputación en el curso 1911-1912.

PASCUAL PÉREZ. José Pedro Dibujo del Natural en 2003-2004

PEÑA CÁCERES. María Inmaculada. Profesor Sustituto Interino. Actualmente imparte Imagen Digital y Anatomía y Morfología

PÉREZ AGUILERA. Miguel. (Linares 1915 – Sevilla 2004). El 11 de enero de 1946 toma posesión de la cátedra de Dibujo del Natural en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. 1.948 es pensionado en París por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia; entre 1.954 y 1.956 le conceden la tercera y segunda Medalla en las Nacionales de Bellas Artes de Madrid por sus cuadros *Pequeños y Campanilleros*, en este último año es pensionado en Italia por el Ministerio de Educación Nacional. Premio Nacional de Mosaico 1.960 en los Concursos Nacionales de Bellas Artes de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. 1965: Gana la plaza de Profesor de Término de Colorido y Procedimientos Pictóricos de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla. En el curso 1.964 - 1.965 es profesor especial de Dibujo en la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla. En 1.970 le otorgan el Primer Premio de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes. 1971: Es seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para representar a España en Heraclión'71, Creta. Componente en 1.972 del grupo de pintores españoles en la IX Bienal de Alejandría. Septiembre 1976: Es nombrado subdirector de la Escuela de Bellas Artes. 1977: Tras presentar su dimisión como subdirector de la Escuela, la Universidad le nombra miembro de la Comisión de

Actividades Culturales del Vicerrectorado de Extensión Cultural. 1981 Obtiene el título de Licenciado en Bellas Artes al pasar la Escuela Superior de Bellas Artes a facultad universitaria. 1983. Escribe el documento titulado *Tesis*, que ha de presentar al Ministerio de Educación y Ciencia para su homologación como Catedrático de Universidad. En 1.984 obtiene el título de Doctor Universitario En mayo de 1985 imparte su última clase. 1990: Es nombrado Catedrático Emérito de la Universidad de Sevilla, El 19 de junio de 2001 la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría le concede la Medalla de Honor. Académico de la Real de Bellas Artes de Granada. . El 7 de enero de 2004 fallece

RAMOS, Cristóbal (1725-1799) Escultor, profesor Teniente y Director de Escultura durante veinticinco años de la Escuela de las Tres Nobles Artes hispalense, de la que fue uno de sus promotores, hasta su muerte. Combinó las tradiciones del barroco con el rococó y las tendencias academicistas

RICO CEJUDO, José. (Sevilla, 1864-1939). Ayudante Meritorio de la Sección Artística de 1905-06, a 1922-23. Auxiliar Numerario de Dibujo Artístico de 1923-24 a 1935-36, cesando durante la Guerra Civil, reincorporándose en junio de 1939, fecha en que fallece. Siendo Auxiliar, desempeñó provisionalmente la Cátedra de Perspectiva Paisaje y Acuarela (1928), la de Dibujo Artístico (1931) y la de Colorido Composición y Procedimientos Pictóricos de 1930-31 a 1935-36. Discípulo de D. Eduardo Cano, D. Manuel Usel y D. José García Ramos. Pensionado en Roma de 1888 a 1895 por el Ayuntamiento de Sevilla, en cuya estancia fue propuesto para la Cruz de Isabel la Católica. En 1887, siendo alumno, fue premiado por el Conde Casa Galindo por la obra, *El niño de la paloma*. Mención Honorífica en la Nacional de Bellas Artes de 1829 por el cuadro *Contrato Matrimonial*, que fue adquirido por la Diputación de Cádiz, premio que se volvió a repetir en la de 1895 por la ejecución de un retrato. Primera Medalla de Plata en la Regional de Málaga de 1901, por el cuadro *Consolatrix Afflictorum*. Medalla de Plata en la Regional de Granada de 1902, por el cuadro *Para el rosario*, Medalla y Diploma en la Nacional de Méjico de 1910. En la Nacional de 1920. -Tercera Medalla por el cuadro *Floristas*. Desde 1897, fue Profesor de Dibujo de la Academia Politécnica de Sevilla. En 1903, recibe Mención Honorífica en la Nacional de Bellas Artes por el cuadro

adquirido por el Museo Provincial, *La Promesa*. En 1907, fue nombrado Académico de Número en la de Bellas Artes de Sevilla.

RIO LLABONA, Armando del. (Sevilla, 1925-2012) Profesor de Entrada de Dibujo Artístico en 1963. Profesor de Término de Dibujo Artístico en 1964. Profesor Numerario de Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla en 1966. Catedrático de Colorido y Composición de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla desde 1967. Pensionado con la beca “Murillo” para ampliación de estudios por España y Marruecos, en 1954. Beca “Velázquez” para estudiar en Italia en 1955. Premio “Von Karman” en 1956 y 1958. Premio “Valdés Leal” en 1962. Académico de la de Santa Isabel de Hungría en 1984. Catedrático Emérito.

RÍO RODRÍGUEZ, Rita del (Sevilla 1951) Profesora Auxiliar de Dibujo en la Facultad hispalense. Profesora de Dibujo del Natural y Composición desde 1979. Catedrática de Universidad. Actualmente imparte Grabado I Grabado II

RODRIGUEZ JALDON, Juan (Osuna (Sevilla), 1890-Sevilla, 1967). Profesor de Término de Dibujo Artístico desde 1935 hasta su jubilación en 12 de junio de 1960. En 1953 se destina a la Cátedra de Dibujo del Antiguo y del Natural sustituyendo por jubilación a D. Félix Lacárcel Aparici. Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1915. Socio de Honor del Tercer Salón de Otoño de Madrid en 1922. Pensionado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1913. Conservador de la Necrópolis Romana de Carmona (Sevilla) desde 1930. Profesor Titulado de Dibujo desde 1934. Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. Profesor de Dibujo Artístico y Lineal en el Centro Educativo de Carmona desde 1923 a 1929. Realizó trabajos de investigación sobre el arte decorativo en la Necrópolis de Carmona (Sevilla). Nombrado Profesor Auxiliar Interino de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla y encargado de la Cátedra de Colorido y Dibujo Clásico (1941-1945). Director de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Sevilla de octubre de 1958 a mayo de 1959.

ROLDAN MARTÍNEZ, José (Sevilla, 1808-1871) 14 de octubre 1850: nombrado por la Academia de BBAA de Sevilla. Profesor interino de Dibujo de Figura. 12 de Mayo 1854 propiedad de la plaza. 1858 Catedrático de la misma asignatura. 23 de Noviembre 1847 fue nombrado por la Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Sevilla, Académico

honorario de la misma. Octubre 1850: Nombrado por la Academia de BB. Artes individuo de ésta Corporación en la Sección de Pintura. 1856 La Real academia de Nobles Artes de San Fernando a propuesta de la de BBAA. de Sevilla le nombró en unión de otros señores para representar a ésta Institución en la Comisión de Momentos Históricos y Artísticos. 3 de Agosto 1861. Oficio que dirige José Roldán al Director de la escuela solicitando la plaza de Catedrático de la clase de Dibujo de Antiguo y Natural vacante. 30 de Octubre 1869 Oficio de José Roldán al Director de la Academia de BB.AA. agradeciéndole el nombramiento de Director Interino de la Escuela Elemental de la Academia. 9 de Junio 1871- Posesión del Título de Director de la Escuela de BB.AA. 1852 la Academia de BBAA de Sevilla aceptó el retrato que lo donaba el que suscribe, el célebre pintor sevillano Diego Silva y Velázquez. 30 de Abril 1858 medalla de plata por un cuadro al óleo. 8 de Noviembre 1858 En la Exposición General de BB.AA. de Madrid en 1858. Premio de 3ª clase por un cuadro que representa “La Caridad”. Diciembre 1860 Medalla 3ª clase por el cuadro “Una Misa” en la Exposición Nacional de BB.AA. celebrada en Madrid. 1862, premió “La Oración” y “Las Marías delante del sepulcro”. 29 de Novbre. En la Exposición Nacional de B.AA. de Madrid se le concedió premio de 3ª Clase por el cuadro “Los pilluelos de Sevilla.

ROMERO, José María.. (1810-1820 - h.1880) En 1841 fue ayudante de Dibujo. En 1848 se halla de encargado de la clase de Dibujo sección trozos. Académico de la de Sevilla desde 1850 a 1866. A mediados de siglo y con la ausencia de los pintores Gutiérrez de la Vega y Esquivel, se convirtió en el pintor de moda de la burguesía local, desarrollando sobre todo la temática del retrato. Considerado como una de las grandes figuras del siglo XIX del arte sevillano

ROSA, Adolfo de la -Anatomía Pictórica-7 Diciembre 1868 – Sevilla- Acta de toma de posesión de D. Adolfo de la Rosa de la plaza de la Cátedra de Anatomía Artística (cargo provisional) por renuncia de su anterior Titular D. Federico Rubio. Mientras D. Federico Rubio estuvo en París fue el ayudante D. Manuel Barreras que estuvo cubriendo la Cátedra, hasta que la ocupó D. Adolfo de la Rosa.

RUBIO Y GALI, Federico. (1827-1902). Profesor de Anatomía Artística- (1850-1868) 30 Diciembre 1850 Sevilla- Nombramiento como profesor de Anatomía Artística de la Escuela de BB.AA. 2 Enero 1852 Sevilla-

Expedición del título. Junio 1850 Cádiz-Certificación académica de D. Federico Rubio. Natural del Puerto de Santa María (Cádiz) de 25 años de edad. Ha cursado en la facultad desde 1843 a 1850, los siete años de Medicina Quirúrgica, obteniendo en todos ellos sobresaliente. Se graduó en Medicina y Cirugía el 7 de junio de 1848. Aprobó el Grado de Licenciado en ambas facultades durante junio del 48, El 13 Noviembre de 1845 fue nombrado Ayudante del Director de trabajos Anatómicos hasta finalizar la carrera. 22 de Junio 1847 hizo oposición a los premios de Anatomía Práctica y los consigue por unanimidad. 10 Septiembre 1850 Sevilla-Comunicación a D. Federico Rubio de la consecución mediante oposición de la Plaza de 1er. Cirujano del Hospital Central, siendo aprobados por unanimidad los ejercicios prácticos y la mención honorífica de los 3 Jueces del Tribunal. 10 Octubre 1850 Sevilla- Se recibe la copia del Título. 9 Diciembre 1850 Cádiz- Certificación del Rector del Colegio de 2ª Enseñanza San Agustín de Cádiz, expresando que D. Federico Rubio en los años 1839 y 1940 cursó la enseñanza de Dibujo del Natural con Sobresaliente. 20 Diciembre 1868 Sevilla-Certificación de la Escuela de BB.AA. de Sevilla al Rector de la Universidad comunicando que el día 7 cesó D. Federico Rubio por renuncia del mismo.

RUBIO GOMEZ, Encarnación. (Madrid, 1898). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico, 1944-45 a 1949-50. Pensionada por el Ayuntamiento de Madrid. Segundo Premio por el Ayuntamiento de Córdoba. Auxiliar de Dibujo del Instituto San Isidro de Madrid, 1939-40 A 1943-44. Profesora Auxiliar de Dibujo del Antiguo y del Natural y de Grabado Calcográfico en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, 1942-43. Tercera Medalla en Exposición Nacional de Bellas Artes.

RUSSI DE ARMAS, Pilar. (Las Palmas (Tenerife), 1894). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico, 1916-17 a 1919-20 y 1927-28.

SALAS ACOSTA. Luz Marina Profesor Contratado Doctor. Actualmente imparte Dibujo del Natural II, Discursos del Dibujo, Estrategias Narrativas del Dibujo, Sistemas de Representación

SÁNCHEZ ARCENEGUI, Manuel (Sevilla 1944) Pintor y profesor universitario. De 1967 a 1971 Cursa estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Donde ejercerá, en 1975, como Profesor Contratado en la Cátedra de Colorido y

Composición. En 1978 obtiene, por oposición, la Cátedra de Concepto y Técnica del Color en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En 1984 obtiene por concurso de méritos la Cátedra de Dibujo y Concepto de Formas en la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla puesto que desempeñará hasta su jubilación en 2015, sustituyendo en la misma a Don Amalio García del Moral por traslado a Madrid. Académico de la de San Carlos de Valencia y de la Real de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Entre los muchos premios acumulados destacan el 1º Premio FOCUS de Sevilla en 1990 y el 1º Premio Nacional de Pintura B.M.V en 1991.

SÁNCHEZ BAILLO. José Antonio (Cartagena, en 1953) Comienza sus estudios de Bellas Artes en Sevilla en 1971 .Profesor Asociado. Deja de impartir docencia en la Universidad en 2010. Experto en las técnicas del grabado y la estampa, su aportación fundamental radica en un gran dominio técnico

SERRANO LEÓN, David. Profesor Sustituto Interino. Actualmente imparte dibujo del Natural I, Fundamentos del Dibujo I, Fundamentos del Dibujo II y Grabado I

SCHUT, Cornelio (Amberes, 1629 - Sevilla, 1685) En 1660 se contó entre los fundadores de la Academia establecida en la casa Lonja, desempeñando el cargo de fiscal. En 1666 fue elegido cónsul de la institución y en 1670 presidente, reelegido cuatro años más tarde, siendo según dice Ceán Bermúdez uno de los que más generosamente contribuyeron a su sostenimiento, pagando en muchas ocasiones de su bolsillo el salario del modelo y ofreciendo premios a los aprendices

SOLA MÁRQUEZ. Isabel María. Profesor Contratado Ayudante. Imparte: Anatomía y Morfología desde 2004. Actualmente: Diseño Ornamental y Creativo Discursos Expositivos y Difusión del Arte, Fundamentos del Dibujo I, Imagen Digital y Dibujo e Ilustración

TIRADO CARDONA, Fernando. (Sevilla, 1862-1907). Profesor de la Escuela desde 1897, nombrado por la Diputación para la enseñanza de Dibujo del Antiguo y del Natural en 1904, y en 1907, Profesor de Término de la misma materia, año en que falleció. Discípulo de D. Eduardo Cano en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Pensionado en París por la Diputación de Sevilla en 1878. Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. Entre otras obras destacan: Emboscada mora,

Rinconete y Cortadillo; y entre los retratos: *El Profesor D. Pedro Domínguez López.*, *D. José Gestoso*, *Antonio Nebrija*, *Gonzalo Bilbao*, o *Autorretrato* de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla.

TORRES CARAVACA, Mercedes. (Barcelona, 1893). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico entre 1925-26 y 1945-46. Auxiliar Numerario de Dibujo Artístico de 1946 a 1954. Profesor de Entrada encargado de la Cátedra entre 1954 y 1961. Profesor de Término de Dibujo Artístico desde 1961.

TOVA VILLALBA, José.(Sevilla, 1871-1923). Ayudante Interino de Dibujo de Figura en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla entre 1897 y 1900. Ayudante Meritorio y Numerario Interino de la Sección Artística entre 1900 y 1911. Ayudante Meritorio encargado de la plaza de Profesor de Ascenso Interino desde 1911 a 1916. En 1907 se le encargó la clase de Perspectiva y Paisaje, cesando en 1910, y la de Composición Decorativa (Escultura) en 1914-1915. Encargado de la clase de Dibujo Geométrico e Industrial en 1908-09 y 1909-10. Premiado en 1887 por el Ateneo sevillano por el cuadro *La fragua*. Ganó el concurso de carteles de Fiestas de Sevilla en 1904. En 1908 pinta el retrato del que fuera Rector de la Universidad *Sr. Marqués de Campo Ameno*. En 1909 pinta, para la Biblioteca Provincial de la Universidad de Sevilla, el *retrato de D. Luis Herrera* profesor del Instituto y eminente literato. También en este año colabora con D. Manuel González Santos pintando el *retrato de tamaño natural de Alfonso XIII* que se conservaba en la Sala de Juntas de la Escuela. Para el Instituto General y Técnico de Sevilla pintó en 1911 el *retrato de Sus Majestades el Rey y la Reina Victoria* que se conservaba en el Salón de Actos, también se le concede en este año el Diploma por la instalación de obras en la Exposición Nacional de Arte Decorativo e Industrias Artísticas y en la que la escuela obtuvo la Primera Medalla. Por encargo pintó dos cuadros de 4,50 x 2,50 m representando *La Ascensión de la Virgen* y otro de *San Carlos Borromeo* para el Sagrario de Iglesia del Salvador (Sevilla) en 1912. En 1914 modeló treinta jarrones decorativos y diez remates figurativos para los jardines del Parque de Sevilla.

VADILLO RODRIGUEZ. María Luisa (Córdoba, 1976) Licenciada en Bellas Artes (2000-2001), especialidad en Diseño y Grabado. Doctora en Bellas Artes en 2006 por la Universidad de Sevilla Actualmente imparte:

Creación Abierta en Dibujo, Discursos del Arte Gráfico y Morfología, Dinámica y Distorsión

VALDÉS LEAL. Juan de (Sevilla, 1622 - Sevilla, 1690) Pintor y grabador. Fue uno de los fundadores de la Academia sevillana de dibujo en 1660 junto con Murillo y Herrera el Mozo. Artista contemporáneo de Murillo, A través de Palomino, se sabe que era muy aficionado a dibujar; asistiendo durante su viaje a Madrid en 1664 a una de las academias que había en la ciudad para dibujar con modelo vivo, como se hacía también en la fundada en la capital hispalense

VILLALOBOS DIAZ, Manuel. (Sevilla,1864). Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico desde 1915-16 a 1917-18. En 1918 se hace cargo interinamente de la plaza de Profesor de Entrada cuyo titular era D. Manuel González Santos, desempeñándola hasta 1920-21. En el curso 1921-22 vuelve a su categoría de Ayudante Meritorio de Dibujo Artístico y en 1923 se ocupa de la Auxiliaría hasta junio de 1934-35 en que se jubila. Medalla de Plata en la Exposición de Méjico de 1910 por el paisaje *Orilla del Guadalquivir*. Medalla de Plata en la Exposición de Málaga, por su obra *Apuntes*. Mención Honorífica en la Exposición de Granada de 1901. Profesor de Dibujo de la Escuela Náutica de San Telmo de Sevilla.

WSELL GUIMBARDA, Manuel: (Trinidad, Cuba 1830-Cartagena 1907) Profesor de Dibujo del Natural (1869-1879). 12 Enero 1869 Madrid-Expedición del título de Profesor de Dibujo de Figura en la Escuela de Cádiz. 24 Abril 1869 Madrid-Orden Ministerial por la que D. Manuel Wiser Catedrático de Dibujo de la Escuela de Cádiz, por propio deseo, es trasladado a la Cátedra de Anatomía Pictórica de la Escuela de BB.AA. de Sevilla. (Carta recibida en Sevilla el 30 de Abril de 1869). 14 Mayo 1869 Cesó en la Escuela de BB.AA. de Cádiz. 15 Mayo 1869 Tomó posesión. 14 Julio 1879 Expedición del Título de Profesor Interino de la Escuela de Sevilla. 1 Agosto 1879 Tomó posesión del cargo de Profesor Interino de Dibujo del Antiguo y del Natural.

APÉNDICE DOCUMENTAL II

1856

PROGRAMA PARA OPOSICIONES A UNA PLAZA DE AYUDANTE DE DIBUJO DE FIGURA DE ESTUDIOS MENORES

Academia de Bellas Artes de Primera Clase de Sevilla.

Hallándose vacante en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Academia de primera clase de Sevilla, una plaza de Ayudante de Dibujo de Figuras, con el sueldo anual de tres mil reales de vellón, se ha aprobado por la Superioridad el siguiente programa de los ejercicios a que deberán sujetarse los individuos que aspiren a entrar en concurso.

Programa de los ejercicios de oposición para una plaza de Ayudante de Dibujo de Figura, vacante en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Los ejercicios al que deberán sujetarse los aspirantes serán cuatro verificados sin interrupción en días distintos y por el orden siguiente:

1º)- Dibujar una figura tomada del antiguo, en papel blanco, tamaño de Academias, en veinte horas distribuidas en cinco días consecutivos.

2º)- Dibujar una figura por el modelo vivo, tamaño de academias, en papel de media tinta, en diez y seis horas repartidas en cuatro días sin interrupción.

3º)- Dibujar en papel de media tinta, un partido de paños por el Maniquí en dos días, a tres horas cada uno.

4º)- Contestar a nueve preguntas, tres de Anatomía, tres de Perspectiva y tres de proporciones del cuerpo humano.

Las solicitudes de los aspirantes se presentarán en la Secretaría general de esta Academia, dentro de precio término de dos meses a contar desde el primero de Julio próximo término de dos meses a contar desde el primero de Julio próximo.

Sevilla 22 de Junio de 1857

El Académico Secretario General infraescrito.- José María Gutiérrez Hurtado.

Nota de los Sres. Profesores que componen el Tribunal de examen para la oposición de una plaza de Ayudante de los Estudios Menores vacante en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Academia de 1ª Clase de esta Ciudad.

D. Joaquín D. Bécquer

D. José Escacena y Daza

D. Manuel Barrón

D. José Roldán

D. Claudio Boutelou

D. Vicente Luis Hernández

Suplentes

D. Juan José Bueno

D. Francisco de la Borbolla

D. Demetrio de los Ríos

APENDICE III

1864

EXPEDIENTE SOBRE PLANEAMIENTOS DE UN SISTEMA INTERIOR DE ENSEÑANZA EN ESTAS ESCUELAS.

NEGOCIADO 2º

Negociado General

Borrador

“Escuela de Bellas Artes de Sevilla”

Sistema General de Enseñanza

La Escuela de Bellas Artes de Sevilla comprende

- 1º La Enseñanza de Elementos de Dibujo, y el modelado, y vaciado de adorno.
- 2º- Enseñanza Profesional de Pintura, Escultura y Grabado.
- 3º Enseñanza Profesional de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores.

La Primera constituye los estudios preparatorios para las carreras de pintura, escultura y grabado, y además por si solo forma la instrucción elemental del dibujo y del modelado de adorno, son importantes en general y muy particularmente para los artesanos. Con esta enseñanza se contribuye eficazmente a que se generalice el estudio del dibujo tan conveniente para todos, cualquiera que sea la carrera a que se dediquen, estudio que influye para la preparación a la generalidad a las ideas del buen gusto.

El pensamiento que preside en esta Sección consiste en que los modelos al propio tiempo que sean muy correctos, sean también bellos, y de este modo los alumnos van habituándose insensiblemente a apreciar, y a sentir la belleza. Conforme a este principio los profesores cuidan muy especialmente de la corrección en los dibujos que hacen los alumnos y de la delicadeza en la ejecución y este mismo principio sirve de norma en las Juntas de Profesores para los pases de los alumnos a otras técnicas Para obtener resultados ventajosos en la enseñanza elemental para

aquellos que limitan los estudios a estos elementos y que adquieran mayor instrucción, es muy importante que se enriquecieran sus colecciones de modelos en la clase de dibujo de figura, introduciendo modelos tomados del Antiguo de buenos maestros de diferentes escuelas y del natural a fin de que los alumnos se habitúen al estudio de la belleza en sus varias y más perfectas manifestaciones y como estos modelos han de estar continuamente en las clases, el alumno adelanta no solo con que copia, sino también con la observación diaria de los modelos que ve.

La misma observación debe hacerse con respecto a la enseñanza del Dibujo de Adorno, y del modelado y vaciado. Aquí conviene mucho que estén representados los diferentes estilos, y muy particularmente colecciones de dibujos y vaciados de adorno, tomados de monumentos españoles.

Comprende la Enseñanza Elemental 1ª Aritmética y Geometría propia del Dibujante. 2º Dibujo de Figura dividida en las secciones 1ª Extremos, 2ª Cabezas, 3ª Figura entera, 3º Dibujo lineal y de Adorno, 4º Modelado y Vaciado de Adorno.

1º La Aritmética y Geometría propia del Dibujante se limita a las nociones más elementales de Aritmética, al conocimiento de las figuras geométricas y resolución de los problemas de más aplicación del dibujo. Todos los alumnos saben estas nociones, unos como tanto esta clase como todas la de elementales son de noche, para facilitar, el que pueda hacer este estudio sin abandonar el del dibujo, convendrá dividir a los alumnos por Secciones y que alternen en las dos clases,

2º Dibujo de Figuras,

se empieza por los rudimentos y cuando el alumno ha dibujado ojos, bocas o medias caras, el profesor examina esos dibujos y si los aprueba, ingresan en la Sección de extremo. Las Juntas de Profesores, examinan todos los meses los dibujos y por votación se decide el pase de una sección a otra inmediata.

En cada Sección se necesita la aprobación de dos dibujos, el profesor y los Ayudantes consiguen los dibujos y hacen al alumno todas las

explicaciones necesarias, cuidan muy particularmente del contorno sin que el alumno pueda empezar a sombrear su dibujo hasta que sea visto. En los dibujos que optan a la segunda aprobación, en cada una de las secciones, la creación es sólo oral (libro de texto indan).

3º Dibujo Lineal y de Adorno.

La Enseñanza del Dibujo Lineal está dividida en dos cursos, pero para los que lo deseen, es ilimitado el número de años que pueden concurrir, libro de texto de Villanueva..- En el primer curso se explican todas las construcciones y trazados de las figuras geométricas y la solución de los problemas de más aplicación. Después que el alumno ha demostrado en el encerado que lo sabe, tiene obligación de trazarlo en el papel y esto, al mismo tiempo que les afirma en el estudio teórico, es un estudio de delineación. -Se ocupa después de muestras de delineación y para el lavado. La delineación y lavado de muestras más difíciles y el estudio de los órdenes de arquitectura constituye el objeto del segundo curso.

El dibujo de Adorno comprende la copia de su contorno y después dibujos sombreados. La Junta de Profesores examina los trabajos y se necesita la aprobación de dos dibujos para pasar a sombrear y dos sombreados para obtener el pase a la Sección de Modelado.

4º En la clase de Modelado aprenden a modelar copiando los vaciados que sirven de muestra resolviéndolos en escala mayor o menos a veces y también se ocupa de todo el procedimiento del vaciado y modelado.

La clase de Dibujo Lineal es de necesidad en esta escuela para que este seguida con el estudio del dibujo y del modelado y vaciado de adorno.

Por lo conveniente que es para los alumnos de pintura escultura y grabado y por constituir una de las enseñanzas preparatorias para ingresar en la carrera de Maestros de Obras. Si por la mucha aplicación que este dibujo tiene se establecerán cátedras en la misma ciudad, la de Escuela es indispensable que se conserve siempre.

Todas estas enseñanzas están sostenidas por fondos provinciales y municipales.

Enseñanza Profesional de Pintura, Escultura y Grabado.

Hace ya algunos años que en toda Europa se están reforzando estas. España también ha entrado en este movimiento de progreso y empieza a reanudar su gloriosa tradición artística. Las Escuelas que tienen a su cargo la enseñanza de la juventud tienen que contribuir a este fin.

El pensamiento de la Escuela de Sevilla es que los alumnos lleguen a comprender la belleza, y que presidiendo siempre en todos sus trabajos puedan sentirla profundamente como la belleza va reflejando las ideas capitales en cada periodo de la historia tiene que ser muy rica y variada en sus manifestaciones y en todas ellas se descubre un fondo de ideas importante, de armonía con las formas que el Arte revela.

Resulta de la simple enunciación de este que al artista en cualquier género que cultive deba fijarse muy particularmente en la concepción del asunto que ha de participar siempre de algún grado del ideal y que al propio tiempo ha de cuidar que las formas sean digna representación de la ideal.

Si la belleza varía en sus manifestaciones, también habría de serlo el Arte, y por esta razón conviene dejar cierto grado de libertad al alumno para que demuestre cuál es su intención y de este modo se consigue que haya un principio para llegar a la originalidad pues si se le adopta un estilo y un género, en vez de formar artistas, se formaran imitadores sin ningún carácter propio.

En el estudio de las formas de toda la obra de Arte sirven de guion los principios de la belleza y el estudio pictórico de los modelos del Antiguo, el examen de las obras de grandes maestros y el estudio profano de los ¿.....?

En ésta parte lo primero a que se atiende es al dibujo, base sin la cual es imposible el artista expresar sus pensamientos. Para conseguir tan preciosa enseñanza se estudian los modelos del antiguo y del natural, cuidando de que el alumno comprenda la belleza de las formas y las reproduzca con la mayor corrección y delicadeza, Así al propio tiempo que las emplea en la práctica del dibujo va adecuando sus facultades de artista y adquiere una sólida base para el estudio de la belleza.

Los modelos del Natural se comprenden mejor cuando se ha estudiado el Antiguo. Es muy conveniente dibujar varios modelos, reproduciéndolos

con exactitud y con inteligencia, y éstas dos enseñanzas disponen al alumno para que conserve siempre la corrección y puedan apreciar, elegir y perfeccionar los modelos que tenga que emplear al hacer una obra original.

El estudio del dibujo conforme a los principios expuestos no se limita a las clases del Antiguo y Natural, sino que se extiende al mismo sistema, a las clases de Escultura, a la de Colorido, Composición y a la de Paisaje en el grado correspondiente.

Si el Arte ¿ ? que la formación artística tienda a que los alumnos lleguen a comprender y a sentir la belleza, de tal modo que todos sus trabajos (no se ve en el original) para el colorido y el dibujo: por esta razón en la enseñanza se debe procurar que el alumno adquiera ideas de la verdadera belleza, cuidando que adquiera sólidos principios de dibujo y que en todo lo que se refiere a las formas del arte consiga buenos conocimientos.

Tanto en las clases teóricas como en las de práctica sirva de guía el inculcar a los jóvenes la idea de la belleza con este objeto al estudiar y aplicar no solo los modelos del antiguo y del natural, sino también se cuidan de que vean y comprendan las estampas de obras de los mejores maestros, a fin de que consigan una instrucción extensa.

Para formar el gusto y educar al artista sirven estas colecciones de obras selectas que deben estar continuamente expuestas en las clases para que los alumnos insensiblemente vayan adquiriendo buenas ideas. debe encomendarse aplicadamente el que se enriquezcan estas colecciones de estampas y de modelos del antiguo. Con el mismo fin de ampliar la enseñanza se han adaptado al estudio de modelos varios del natural.

Pasaré ahora a dar una idea del sistema de enseñanza en cada una de las clases.

Comprende la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado las siguientes clases:

- 1- Anatomía Pictórica
- 2- Dibujo del Antiguo y Natural
- 3- Colorido y Composición
- 4- Perspectiva y Paisaje

5- Escultura

6- Grabado

7- Teoría e Historia de las Bellas Artes.

1º El estudio de la Anatomía Pictórica es común a las tres carreras. Se explica todo lo concerniente a la osteología y miología con excepcionalidad. Para ello cuenta con el esqueleto, huesos separados, estatuas anatómicas y dibujos. El profesor se detendrá en todo lo que es de mejor explicación a las bellas artes. Además de las explicaciones y demostraciones, los alumnos se ejercitarán en hacer algunos dibujos anatómicos que presenten al profesor para que les haga las observaciones convenientes. Libro de texto : Esquivel.

2º En el Dibujo del Antiguo se empieza por dibujar trozos, después cabezas y figuras enteras. El Director y el profesor de la clase acordarán los pases de una sección a otra, para pasar al natural tomará el acuerdo la Junta de Profesores.

En ésta clase se atiende muy particularmente al estudio de la belleza del antiguo y a la mayor corrección y delineación de los dibujos. Sólidamente preparado al alumno por el estudio del antiguo y de la anatomía aprovecha mucho en el estudio del Natural que hoy se da con gran extensión pues se estudian modelos vivos varios, desnudos y vestidos y también tipos de expresión. También se dibujan paños por el maniquí.

3º En la clase de Colorido se estudian también modelos diversos desnudos y vestidos. También los estudios de colorido de paños y de varios objetos con el fin de que aprendan a estudiar el colorido en la Naturaleza y en sus diversas manifestaciones preside en ésta enseñanza la observación escrupulosa de la naturaleza.

El profesor, según el estado de conocimiento de cada alumno, reunirá los trabajos de estudio de colorido en que han de emplearse.

En la Composición copian primero buenas composiciones con el objeto de ir viendo aplicados y a los principios de composición y claro-oscuro que gradualmente los expone el profesor y al propio tiempo como tienen que emplear el colorido van aprendiendo los principios de armonía.

El profesor da asuntos para las composiciones y también deja libertad al alumno para elegirlos. El alumno presentará dibujos o bocetos al profesor que hará las observaciones y correcciones. Se procura observar cuál es su terminación.

Para dar mayor amplitud a la enseñanza hacen cuadros al óleo después que los bocetos han sido corregidos y aprobados por el profesor. De este modo el alumno tiene motivo de aplicar los estudios anteriores y de ir venciendo las dificultades que se presentan en un cuadro original.

- 4º Los principios fundamentales de Perspectiva se explican en esta clase y se ejercitan los alumnos en hacer dibujos en que se van aplicando: Esta clase es de aplicación a las tres carreras.

El estudio del Paisaje comprende, dibujos y estudios tomados de estampas y del Natural. Los Estudios de Colorido sirven de guía, primero algunos modelos existentes en la clase y después la Naturaleza para llegar a pintar paisajes originales. El profesor corrige a los alumnos en la elección de los paisajes que han de pintar de la naturaleza. Los principios de composición. Se procura que hagan el mayor número de estudios de Natural. Salir al campo con el profesor a hacer estudios.

- 5º En la Clase de Escultura se adopta como principio de enseñanza el estudio del Antiguo, de los buenos maestros de la escultura cristiana y del Natural.

Empiezan por modelar extremos tomados del Antiguo, después cabezas y por último figuras enteras. También se hacen estudios de paños y del natural.

Para prepararlos a la composición y como? estudio de modelado toman de estampas selectas y los copian en relieve. Después modelan bustos y estatuas originales y el profesor los dirige y explica todo lo que es peculiar de la composición en las esculturas, partiendo siempre de las máximas de la escultura antigua.

Explica también todo el procedimiento para la escultura en madera y en piedra y cuida de que los alumnos vean todas las obras que ejecutan.

Sería muy conveniente que pudiera practicar en la Escuela, la escultura en piedra y la talla más para esto se necesita mayor local que el que hoy tiene la clase y todos los útiles indispensables,

6º Grabado.

Esta enseñanza se da en esta escuela hace años. Daba enseñanza del grabado en dulce y el profesor debe ejercitar al alumno en el dibujo a la pluma peculiar del Grabador.

7º Teoría e Historia de las Bellas Artes.

En ésta clase se dan las explicaciones relativas a la belleza, examinando su naturaleza y caracteres. Lo bello en la naturaleza y en el arte, el estudio de cada una, de las Artes particulares, como son la Arquitectura, escultura y pintura, los géneros diversos que abrazan y la idea de cada uno de los elementos que entran a formar parte en las mismas como el dibujo, las formas, la expresión, el colorido, el claro-oscuro y la composición.

Los principios de la Estética sirven de guía en estas investigaciones u determinada la verdadera importancia de las Bellas Artes, queda también demostrado el valor de la historia de las mismas.

En la parte histórica se estudia el Arte en los pueblos orientales, en Grecia y en Roma la Persa. Después a examinarlo desde los primeros tiempos del cristianismo hasta nuestros días. Señalando los puntos capitales y viendo que en cada periodo las Bellas Artes, han expresado el pensamiento de las épocas. Se compararan entre unos periodos y se busca relacionarlos para demostrar que todos son emanaciones de la idea de la belleza.

El estudio de la Teoría e Historia contribuye eficazmente a aquellos alumnos que adquieran una noción verdadera y amplia de la belleza e influye en todos sus estudios prácticos evitando que tengan ideas mezquinas y exclusivas.

Tenemos por tanto para que el alumno llegue a comprender la belleza, estudios teóricos y la aplicación de estos mismos principios expresados en las clases de dibujo, de composición, de paisaje y de escultura y grabado.

Como estudios teóricos auxiliares: La Anatomía Pictórica y la Perspectiva.

Como estudios prácticos ligados siempre con la idea de lo bello, el Dibujo de Paños y del Natural empleando variedad de modelos; el colorido en los modelos del natural, la Composición en el estudio de buenas composiciones y en los bocetos y cuadros originales que hacen bajo la dirección del profesor, el Paisaje basado principalmente en la observación de la naturaleza y la Escultura basada muy especialmente en el estudio del Antiguo.

Todo combinado, teniendo en cuenta los medios de enseñanza que esta plan exige producirá una educación artística bastante completa, de tal modo que el alumno que haya hecho todos estos estudios con aprovechamiento está en aptitud de llegar a ser un verdadero artista.

Los alumnos concurren por lo general, a tres clases simultáneamente. La Anatomía Pictórica es obligatoria desde el primer curso, pues van a dibujar al mismo tiempo en el Antiguo e ingresan a su vez en Colorido y Composición ya en Escultura, ya en Grabado según la profesión que eligieran, entendiéndose que en estas clases se vayan de aquellos trabajos que están en relación con los conocimientos de dibujo que posean. Como los estudios prácticos no están sujetos a determinado número de cursos en los años sucesivos estudian la Perspectiva y la Teoría e Historia. En la clase de Paisaje estudian luego la Perspectiva.

En el curso de 1862 a 63 por el mes de Abril, se expusieron al público los trabajos ejecutados por los alumnos con el objeto de dar a conocer los resultados de la enseñanza. En el presente año también se hará una exposición con los trabajos hechos durante el curso. Estas exposiciones mantienen el entusiasmo de los alumnos y al mismo tiempo dan a conocer al público la juventud artística que en la actualidad se educa en la Escuela.

APÉNDICE IV

1933. Sevilla 2 de mayo

PROYECTO de bases para adjudicar dos Pensiones de 4000 pesetas cada una, a un artista Pintor y otro Escultor, que eleva a la Excm. Diputación Provincial -según se le ha solicitado- La Escuela de Artes y oficios Artísticos y Bellas Artes.

Por acuerdo de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla, se sacan a oposición dos plazas de pensionados, para un artista Pintor y otro Escultor, dotadas cada una con la subvención anual de 4000 ptas.

Las condiciones para tomar parte en estas oposiciones, son las siguientes:

Ser natural de la provincia de Sevilla, a llevar de residencia en la misma un mínimo de 5 años, y no ser mayor de 30 años de edad, circunstancia que se acreditarán debidamente.

A los artistas que se las adjudiquen estas pensiones, las disfrutarán durante el año actual, pudiendo ser prorrogadas por otros dos años más, siempre que cumplan las condiciones que se expresen en éstas bases.

Por lo que se refiere al año actual, vendrán obligados a residir durante seis meses, en los distintos lugares que tengan por conveniente, pero fuera de la provincia de Sevilla.

Al final de cada uno de estos tres años, quedan obligados a presentar en Sevilla, y en el local que se les designe, una exposición de los trabajos ejecutados durante cada año, para que el Tribunal que haya juzgado esta oposición, aprecie la labor realizada, y acuerde, con vista de la misma, proponer la prórroga, o terminación de la pensión.

Quedarán igualmente obligados, a ceder al final de cada año, una de las obras ejecutadas que quedará de propiedad de la Exma. Diputación.

Caso, de que esta Exma. Corporación, estimase conveniente aumentar en los próximos Presupuestos, el importe de estas Pensiones, a la cifra de 6000 ptas. será condiciones inexcusable en los pensionados, que los dos últimos años de prórroga, el residir en el extranjero.

El Tribunal que ha de juzgar éstas oposiciones, estará constituido: Por el Excmo. Señor Presidente de la Excma. Diputación o la persona en quien delegue –que será Presidente de éste Tribunal por el Director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes de esta Capital y tres vocales más, Profesores de dicho Centro docente, designados por el Director del mismo, procurando que estos cuatro vocales correspondan, dos a las enseñanzas de Pintura y dos a la de Escultura.

Los ejercicios de oposición, consistirán:

1º) Contestar a tres preguntas, sacadas a la suerte, sobre cuestiones de Historia del Arte.

2º) Dibujar a toda mancha, en el tiempo que el Tribunal determine una figura del Antiguo; pudiendo los opositores dibujarla solo a contorno con indicación de sus principales sombras, el tamaño del papel será de un metro.

3º) (Para pintores): Pintar una figura copia del modelo vivo, en el tamaño y tiempo que designe el tribunal.

(Para escultores): Modelar en barro y en alto relieve la misma figura, vaciándola después en yeso, y en el tamaño de 90 cm.

En igualdad de condiciones será cualidad preferente, el haber superado enseñanzas de Bellas Artes, en la escuela de Artes y Oficios Artísticos.

Los opositores, que resulten propuestos por el Tribunal expondrán al mismo un proyecto de estudio , tanto de España, como en el extranjero, a fin de que este Tribunal, aprecien la labor a realizar por el Pensionado, aprobando, o rectificando este plan en el que se considere oportuno

Los aspirantes que deseen formar parte de estas oposiciones, dirigirán su instancia al Excmo. Sr. Presidente de la Diputación Provincial, acompañada de los documentos que acrediten las condiciones exigidas, en el improrrogable plazo de 30 días naturales, a contar del siguiente a la publicación del presente anuncio en el Boletín Oficial de la Provincia.

Sevilla 2 de mayo de 1933

El Director.

ANEXOS

ANEXO I

31 de Octubre de 1849

REAL DECRETO REORGANIZANDO LAS ACADEMIAS PROVINCIALES DE BELLAS ARTES (A su cargo quedan las Escuelas de Bellas. Artes). Incluye relación del personal de la Academia de Sevilla

Articulo VI

REAL DECCRETO

Atendiendo a las razones que me expuesto mi Ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas sobre la necesidad de dar una nueva organización a las academias y estudios de las Bellas Artes en las provincias de la Monarquía, vengo en decretar lo siguiente:

CAPITULO I

Art.1º. Habrá Academias provinciales de Bellas Artes en las ciudades de Barcelona, Bilbao, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza.

Art.2º. En las demás poblaciones donde actualmente existan academias o estudios de dibujo, se conservarán estos con la denominación de Escuelas de dibujo.

Los Jefes políticos escitarán a las Diputaciones Provinciales, Sociedad Económicas y Ayuntamientos, para la creación de Escuelas de dibujo en las poblaciones donde a su juicio puedan ser convenientes o útiles.

Art. 3º. Las Academias provinciales de Bellas Artes serán de primera y de segunda clase.

Serán por ahora de primera clase las de Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla. Las demás quedarán de segunda clase.

Art.4º. Cuando las necesidades provinciales reclamaran la creación en primera clase de alguna de las Academias de segunda, el Ministro del ramo me lo propondrá, previo expediente instructivo, y oído el Real Consejo de Instrucción pública y la Real Academia de San Fernando.

Art.5º. Las Academias de Bellas Artes tendrán un presidente nombrado por el Gobierno. Sin embargo, en virtud de lo prevenido en el párrafo octavo del art. 5 de la ley de 2 de Abril de 1845, el Gefe político las presidirá cuando lo tenga por conveniente, ocupando entonces su derecha el presidente de la Academia.

Art.6º. Habrá en cada Academia de primera clase tres consiliarios y dos en las de segunda, nombrados todos también por el Gobierno.

Ar.7º. Los Académicos serán elegidos por la corporación: su número y clases se fijarán por el Gobierno para cada Academia, con arreglo a las circunstancias de la respectiva población.

Art.8º. Todos los académicos son iguales en consideración y prerrogativas, sin más distinción entre sí que la antigüedad.

CAPITULO II

De los Oficios de la Academia

Art.9º. Además del presidente y de los consiliarios habrá en ésta Academia un secretario general. un tesorero y un bibliotecario.

Art. 10º .Corresponde al presidente:

- 1º)- Mantener la observancia de los estatutos y reglamentos.
- 2º)- Conservar el orden en todos los departamentos de la Academia, cuyos dependientes le estarán subordinados.
- 3º)- Firmar la correspondencia con el Gobierno y ejecutar las órdenes de la superioridad relativas a los asuntos propios de la Academia.
- 4º)- Presidir las Juntas, secciones y comisiones, y dirigir sus conferencias.
- 5º)- Ejecutar los acuerdos de la Academia, siempre que estén en el círculo de sus facultades.
- 6º)- Representar a la corporación en todos los actos que fuere necesario.
- 7º)- Dar el curso correspondiente a los negocios de que deba conocer la Academia.
- 8º)- Expedir los libramientos contra el tesorero , con arreglo a los acuerdos de la junta de Gobierno, estos libramientos llevarán el refrendo del secretario.

Art. 11º. En ausencias y enfermedades del presidente, harán sus veces los consiliarios por el orden de su nombramiento y a falta de consiliarios el académico más antiguo.

Art. 12º. El secretario general será nombrado por la Academia dando cuenta al gobierno para su aprobación.

Art. 13º. Será obligación del secretario general:

1º)- Extender las actas de la Junta de gobierno y de las Juntas generales.

2º)- Dar cuenta a las mismas de los negocios que respectivamente deban despachar y redactar con arreglo a sus acuerdos, las comunicaciones y demás documentos que sean previos.

3º)- Llevar la correspondencia, firmando todas las comunicaciones en las que se dirijan al gobierno, pondrá su firma después de la del presidente.

4º)- Redactar las memorias de la academia y el resumen anual de sus trabajos.

5º)- Hacer las matriculas de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, llevar todos los libros y registros que el buen orden de la misma requiera, ó instruir los expedientes para darles el curso que corresponda.

6º)- Expedir todas las certificaciones y copias de documentos que diere la Academia, previo acuerdo y con el Vº Bº del presidente.

7º)- Cuidar del archivo y disponer los convenientes para su arreglo.

Art 14º En ausencias y enfermedades del secretario general, hará sus veces el académico que acuerde la Academia.

Art. 15º El tesorero y el bibliotecario serán nombrados por la Academia de entre sus individuos.

Art. 16º. Las obligaciones del tesorero serán:

1º)- Percibir las cantidades que para pago de nóminas y gastos de la Academia y Escuela estén por todos conceptos asignadas al establecimiento.

2º)- Hacer sobre la consignación de gastos los pagos necesarios, con arreglo a las órdenes o libramientos que expida el presidente.

3º)- Llevar las cuentas con todas las formalidades debidas a fin de que se eleven documentadas al gobierno en la forma que por punto general este dispuesto.

Art 17º El bibliotecario cuidará de la conservación y arreglo de los libros, manuscritos, dibujos y planos de la academia, proponiendo lo que estime oportuno para su aumento o mejora.

Art 18º. Los oficios de la Academia son perpetuos y gratuitos, sólo el secretario general gozará sueldo.

Art 19º Para el debido desempeño de los diferentes oficios de la Academia y el servicio de todas sus dependencias habrá el necesario número de empleados, que serán todos de libre nombramiento de la Junta de Gobierno.

CAPITULO III De las Juntas

Art. 20º Tendrá la Academia una Junta de Gobierno compuesta del presidente, de los consiliarios, del director de la Escuela de Bellas Artes del tesorero y del secretario general, todos con voz y voto.

Art. 21º Entenderá esta junta en todo lo gubernativo y económico de la Academia y de sus varias dependencias, teniendo a su cargo el cuidado, conservación y aumento de cuantos objetos pertenezcan a la corporación.

Art. 22º La Academia celebrará Juntas generales, a las que asistirán con voz y voto todos los individuos que la componen.

Art. 23º Estas Juntas tendrán por objeto:

1º)- Enterarse por la lectura de las actas de la Junta de gobierno de cuanto ésta Corporación acordare relativamente a los varios asuntos que le están encomendados.

2º)- Hacer los nombramientos o propuestas de académicos, oficios, profesores y empleados, todos conforme a las reglas establecidas para cada uno de estos casos.

3º)- Acordar cuanto crea la Academia conducente al fomento y prosperidad de las bellas artes.

4º)- Vigilar, como delegada de la Real Academia de San Fernando, sobre el cumplimiento de las leyes relativas al ejercicio de las mismas artes, a edificios y construcciones.

5º)- Aprobar o desechar los dictámenes y proyectos de las secciones y comisiones

6º)- Conferenciar sobre los temas artísticos que con acuerdo de las secciones smeta el presidente a s deliberación.

7º)- Oír la lectura de memorias escritas por los académicos previo, el asentimiento de la sección respectiva y tener sobre ellas discusiones meramente artísticas.

Art. 24º La Academia celebrará Juntas públicas para dar la cuenta anual de sus trabajos y distribuir premios a los alumnos de la Escuela.

CAPITULO IV

De las acciones y comisiones

Art. 25º Las Academias de primea clase se dividirán en tres secciones a saber, de Pintura, de Escultura y de Arquitectura.

A cada una de estas secciones pertenecerán los académicos que lo sean por el arte respectivamente.

Los Académicos por el grabado en dulce se agregarán a la sección de Pintura y a la de Escultura los grabadores en hueco.

Los Académicos no profesores se distribuirán entre las tres secciones.

Art 26º. Las academias de segunda clase, donde existan Estudios Superiores, se dividirán solo en dos secciones, de Pintura y de Escultura, observándose en todo lo demás lo dispuesto en el artículo precedente.

Las restantes Academias no tendrán secciones.

Art 27º Cada sección tendran por vice-presidente a un consiliario y en su defecto al académico más antiguo de ella. Hará de secretario uno de los Académicos elegidos por la misma sección.

Art. 28º. Las secciones entenderán en los asuntos facultativos de su arte, prepararan los trabajos de la Academia, evacuarán los informes que se les pidan y desempeñaran las demás funciones que los reglamentos les cometan.

Art 29º Siempre que se haya de tratar de algún asunto correspondiente a dos o más artes, se nombrará una comisión misma, compuesta de igual número de académicos de cada sección, elegidos por ella; y lo que esta comisión acuerde, se someterá a la deliberación y juicio de la Academia.

Será vice-presidente de ésta comisión un consiliario o el individuo de ella más antiguo y secretario el académico que la misma elija para este caso especial.

Art.. 30º Podrán nombrarse comisiones especiales para los negocios y trabajos que lo exijan, componiéndose de las personas que en cada caso acuerde la Junta General.

CAPITULO V

De las sesiones

Art. 31º La Junta de Gobierno tendrá sesión siempre que el presidente lo juzgue necesario para el desempeño de los negocios.

Art. 32º Las Juntas generales se celebrarán el primer Domingo de cada mes, y se reunirán extraordinariamente cuando la academia, lo acuerde o el presidente las convoque.

Art. 33º Las secciones tendrán Junta ordinaria una vez cada semana y extraordinaria siempre que sea necesario.

Art. 34º Las votaciones serán de dos clases:

1º)- Públicas en la forma acostumbrada de levantarse o no; si hubiere empate, decidirá el voto del presidente.

2º)- Secretas por bolas, éste método se empleará siempre en los nombramientos y demás cuestiones de personas y podrá usarse en otros asuntos cuando lo pidan tres individuos de los presentes y lo acuerde la Academia o sección, si hubiere empate, se repetirá la votación en la Junta inmediata.

CAPITULO VI

De las Escuelas Especiales de Bellas Artes

Art. 35º A cargo de cada Academia habrá una Escuela especial de Bellas Artes.

Art. 36º Los estudios de Bellas Artes, se dividirán en estudios menores y estudios superiores.

Art. 37º Los Estudios Menores comprenden:

1º)- Aritmética y geometría propias del dibujante.

2º)- Dibujo de figura.

3º)- Dibujo lineal y de adorno.

4º)- Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación

5º)- Modelado y vaciado de adornos.

Artículo 38- Los Estudios Superiores abrazarán:

1º)- Dibujo del antiguo y del natural

2º)- Pintura, escultura y grabado.

3º)- Enseñanza de maestros de obras y directores de caminos vecinales.

Art. 39º Los estudios menores se harán en todas las Academias, los superiores solo en los de primera clase. Sin embargo cuando una Academia de segunda clase los adelantos de los estudios menores fueren conocidos y el número de alumnos y las de las circunstancias lo reclamen podría el gobierno concederle los estudios mayores menos el de maestros de obras, para el cual solo serán hábiles las Academias de primera clase.

Art. 40º A los estudios superiores de dibujo, pintura, escultura y grabado se dará la extensión que permitan las circunstancias de la población donde se establezcan.

Art. 41º La Enseñanza de Maestros de Obras, se dividirá en estudios Preparatorios y Estudios de Carrera.

Art. 42º Los Estudios Preparatorios se harán en establecimientos del Gobierno o debidamente autorizados por el mismo.

Estos estudios serán:

- Instrucción primaria elemental completa
- Geografía
- Primero y Segundo año de matemáticas elementales
- Dibujo lineal o de figura

Art. 43º Los Estudios de Carrera se harán precisamente en la Escuela y durarán tres años en la forma siguiente.

Año Primero

Principios de geometría y descriptiva con sus aplicaciones a la teoría de la sombras y cortes de carpintería y cantería. Práctica de toda clase de operaciones topográficas.

Año Segundo

Principios de mecánica, teórica e industrial.

Principios de construcción, conocimiento y análisis, de los materiales.

Año Tercero

Composición y ejecución de planos de edificios de tercer orden.

Trazado y construcción de caminos y de las obras que le corresponden.

Durante los tres años, dibujo topográfico y de arquitectura.

Art. 44º La enseñanza completa de la arquitectura es privativa de la Escuela especial establecida en Madrid. En ninguna de las Academias provinciales podrá hacerse éste estudio, como tampoco el de las materias que se cursan en la Escuela preparatoria para esta carrera y la de ingenieros civiles,

Sin embargo, los Maestros de Obras podrán aspirar a la Carrera de Arquitectos, ingresando en la Escuela Especial, previo examen de las materias que se enseñan en la Escuela Preparatoria.

Art. 45º Para ingresar en el primer año de la Carrera de Maestros de obras, se necesita tener diez y seis años cumplidos.

El aspirante presentará

1º)- Su partida de bautismo

2º)- Atestado de buena conducta, firmado por el curra párroco y alcalde de su domicilio.

3º)- Certificaciones de haber hecho y probado los estudios expresados en el Art. 42

Artículo 46- La enseñanza en los Estudios Menores será gratuita, en los demás se pagarán los derechos de matrícula que para cada ramo se establezcan

CAPITULO VII

De los profesores

Art. 47º. Los profesores de las Academias de Bellas Artes serán nombrados por Mi a propuesta de la Academia de San Fernando, previa oposición.

En los primeros nombramientos se respetarán los derechos adquiridos, si la dotación de las plazas no excediere del duplo de la que actualmente tienen. Cuando los profesores hoy existentes hicieren oposición y fueren aprobados, tendrán preferencia a los demás opositores en igualdad de circunstancias.

Art. 48º Solo podrán ser profesores de la enseñanza de maestros de obras de arquitectos procedentes de la Escuela especial de Madrid, salvo la excepción comprendida en el segundo párrafo del artículo anterior.

Art. 49º Todos los profesores de la Escuela en el mero hecho de ser nombrados para este cargo, son individuos natos de la Academia en su arte respectiva, si ya no lo fueren anteriormente.

Art. 50º El número de profesores se determinará para cada Escuela con arreglo a las enseñanzas que en ellas se establezcan, habrá además los ayudantes que se crean necesarios.

Art. 51º Los profesores arreglarán su enseñanza al método y programas que se les comuniquen por el Gobierno oída la Real Academia de San Fernando.

CAPITULO VIII

De los gastos y del modo de satisfacerlos

Art. 52º Los gastos de toda clase que ocasionen las Academias y los estudios menores, tienen el carácter de municipales y provinciales y se satisfarán por el Ayuntamiento y la Diputación provincia, incluyéndose en los presupuestos de estas corporaciones en la parte, que se convenga, con la aprobación del gobierno. En las poblaciones en que haya fincas, arbitrios u otros recursos destinados a las Academias o Escuelas de Dibujo, continuarán aplicados a este objeto.

Art. 53º Es también gasto municipal y provincial y se halla en el mismo casos que los anteriores, el pago y conservación del edificio, donde esté la Escuela y tenga sus sesiones la Academia, como igualmente los sueldos del secretario general conserje, porteros y mozos.

Art. 54º El Gobierno pagará los sueldos y gastos que ocasionen los estudios superiores, incluyéndolos en el presupuesto general del Estado.

Art. 55º Para que se establezcan los estudios superiores, es condición precisa que estén ya planteados los estudios menores.

CAPITULO IX

Del régimen y gobierno de las Escuelas

Art. 56º Habrá un director de la Escuela, que lo será uno de los profesores, nombrado por el gobierno a propuesta en terna de la respectiva Academia tendrá por éste encargo el sobresueldo que se determine. Donde haya estudios superiores, el director deberá ser precisamente un profesor de los mismos.

Art. 57º Corresponde al director.

1º)-Mantener la observancia del reglamento.

2º)- Hacer que se conserve el debido orden en los diferentes departamentos de la Escuela, cuyos dependientes le estarán subordinados.

3º)- Llevar la correspondencia con el secretario de la Academia, e informar a la misma todos los meses sobre el estado de las enseñanzas.

4º)- Ejecutar las obras que se le comuniquen por la Academia, relativas a los asuntos de la Escuela.

5º)- Presidir las juntas de los profesores.

6º)- Dar el curso correspondiente a las solicitudes de los profesores y alumnos y a los demás asuntos que ocurran relativos a la Escuela.

7º)- Formar el presupuesto mensual de la Escuela, remitiéndolo a la Academia para su revisión y demás trámites el gobierno tenga establecidos.

8º)- Disponer todos los gastos de la Escuela dentro de las cantidades asignadas en el presupuesto mensual, las cuales le serán entregadas por el tesoro de la Academia, previo libramiento del presidente. Todos los meses rendirá a la misma Academia cuenta documentada.

Art. 58º En ausencia y enfermedades del director hará sus veces el profesor más antiguo.

Art. 59º Los profesores formarán entre sí una junta facultativa, cuyas atribuciones serán arreglar el orden de los estudios, hacer presente a la

Academia las necesidades de la enseñanza y adoptar las medidas relativas a la disciplina y régimen interior de la Escuela todo con sujeción a los reglamentos.

Art. 60º Una de los ayudantes hará de secretario de la junta, con voz pero sin voto y otro de secretario del director, ambos a elección de éste último.

CAPITULO X

De los exámenes

Art. 61º En las enseñanzas de dibujo, pintura, escultura y grabado, no habrá otra clase de exámenes que los indicados en el reglamento de la Escuela especial de Nobles Artes de Madrid, para la calificación de los alumnos que hayan de pasar de una clase a otra.

Art. 62º En la enseñanza de maestros de obras los exámenes serán de dos especies de curso y de carrera. Unos y otros se verificarán ante una junta, compuesta de los profesores de esta enseñanza, presididos por el director de la Escuela, sea o no arquitecto, y con sujeción a los reglamentos que al efecto circule el Gobierno, Antes de entrar a este último examen hará el aspirante el depósito de 1.000 reales en la depositaria del distrito universitario.

Art. 63º Los títulos de maestros de obras se expedirán por el ministerio de Instrucción pública, previa presentación del acta de examen que remitirá el presidente de la Academia, pero no se entregarán a los interesados hasta que estos hayan cumplido la edad de veinte años.

Art. 64º El maestro de obras que quiera ser director de caminos vecinales, tomará un título especial para esta carrera, satisfaciendo por él 500 reales, pero sin nuevos estudios ni ejercicios.

También podrá ejercer la profesión de agrimensor y aforador, tomando otro título especial, previo el pago de 300 reales.

CAPITULO XI

Disposiciones generales y transitorias

Art. 65º A cargo de las Academias que por este decreto se establecen, estarán los museos de las respectivas provincias.

Art. 66º El curso en las Escuelas especiales de Bellas Artes entablará el día primero de Octubre y concluirá el último día de Junio.

Art. 67º Se procederá desde luego a la organización de las Academias y Escuelas, pero la enseñanza en estas no empezará con arreglo al nuevo plan hasta el primero de Octubre de 1850.

Art. 68º La enseñanza de los maestros de obras se planteará progresivamente, estableciéndose desde luego el primer año y los restantes en los dos cursos siguientes.

Art. 69º Los que en la actualidad estén cursando para maestros de obras, podrán concluir sus estudios como los empezaron presentándose examen en una de las Academias pero no obtendrán el título de directores de caminos vecinales, sin completar los estudios que esta carrera exige al tenor de lo dispuesto en el Real Decreto de 7 de Septiembre de 1848.

Art. 70º Quedan derogados todos los estatutos y reglamentos que hasta el presente han regido en las Academias de provincia.

Dado en Palacio a 31 de Octubre de 1849. Esta rubricado de la Real Mano. El ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas. Manuel de Seijas Lozano.

ANEXO II

25 Febrero 1850

REALES RESOLUCIONES REORGANIZANDO LAS ACADEMIAS PROVINCIALES DE BELLAS ARTES (A su cargo quedan las Escuelas de Bellas. Artes). Incluye relación del personal de la Academia de Sevilla

REALES RESOLUCIONES

Acerca de las Academias Provinciales de Bellas Artes

1ª

GOBIERNO DE LA PROVINCIAL DE SEVILLA- Instrucción pública- Núm. 228- El Excmo. Sr. Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas , con fecha 13 del actual me dice lo siguiente- La Reina (Q.D.G.) en vista de la propuesta elevada por el Jefe Político de esa Provincia con fecha 23 de Diciembre último, de las personas que en su concepto deben formar la base de la Academia de Bellas Artes que ha e establecerse en esa Capital, con arreglo a lo dispuesto en el Real Decreto de 31 de octubre del año próximo pasado, se ha dignado nombrar Presidente de la misma, a D. Manuel López Cepero y Consiliarios a d. Manuel Cano, al Marqués de la Motilla y a D. Miguel de Carvajal, habiéndose servido aprobar en clase de Académicos a D. Antonio Colom, D. José Benjumea, D. Julian Williams, d. Antonio Cabral Bejarano, D. José Prieto, D, Manuel Bedmar, D. Canuto Corroza, D. Joaquin Bécquer, d. Eduardo Cano, d. Manuel de Campos y Oviedo, D. Ángel Ayala, D. Juan Senovilla, y D. José Venenc. S. M. ha tenido a bien conceder asimismo su soberana aprobación a la medida adoptada por el mencionado –Jefe Político respecto al nombramiento de una comisión compuesta de individuos del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial, con el objeto de que ambas corporaciones puestas de acuerdo, convengan y determinen las cantidades con que han de contribuir a los gastos que les corresponden de satisfacer, en virtud de lo prevenido en los artículos 52 y 53 del citado Real Decreto. De orden de S. M. lo digo a V. S. para su conocimiento y efectos correspondientes- Dios guarde a V.S. muchos años- Sevilla 25 de Febrero de 1850- Javier Cavestany- Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes de ésta capital.

2ª

MINISTERIO DE COMERCIO, INSTRUCCIÓN Y OBRAS PÚBLICAS

Instrucción Pública- Negociado 4º- Excmo. Sr. Para resolver las dudas que pudiera ofrecer la inteligencia del Art. 49 del Real Decreto de 31 de Octubre próximo pasado, en algunas academias de Bellas Artes, atendido el número de profesores que han de componer sus Escuelas y también las que tal vez se originen en la elección y nombramiento del secretario general de las citadas corporaciones en todas las capitales, donde con arreglo a aquella soberana resolución deben establecerse. La Reina (Q.D.G.) se ha dignado mandar lo siguiente- 1º Que en las Academias de Bellas Artes que tengan Estudios Superiores, únicamente los profesores de esta clase han de considerarse como individuos natos de las mismas y que los profesores de los Estudios Elementales solo podrán ser académicos por nombramiento de la corporación, hasta completar el número de individuos que a cada una se le asigna para cada art.- 2º Que cualquiera de los académicos podrá ser nombrado secretario general de la corporación, pertenezca o no a la clase de artistas, siempre que no perciba sueldo por otro concepto de la Academia ni de la Escuela, que de esta depende –De Real orden lo digo a V.E. para su conocimiento, inteligencia de la Junta provisional de esa Academia y demás efectos correspondientes.- Dios guarde a V. _E. muños años- Madrid 1º de Agosto de 1850- Seijas- Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.

3ª

MINISTERIO DE COMERCIO, INSTRUCCIÓN Y OBRAS PÚBLICAS

Instrucción pública- Negociado 4º- el Sr. Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, dice con ésta fecha al Gobernador de esa provincial lo que sigue- En virtud de lo dispuesto en el Art. 7º del Real Decreto de 31 de Octubre del año próximo pasado y teniendo presentes las circunstancias de esa capital, la Reina (Q.D.G.) se ha dignado asignar a la Academia de Bellas Artes de la misma, el número de 24 individuos,, los cuales se distribuirán en la forma siguiente: 7 por la Pintura, Dibujo y Grabado en hueco. 5 por la Arquitectura.10 que sin profesor ninguna de las tres Nobles Artes, sean conocidos por su ilustración y amor a las mismas. –De Real Orden comunicada por el referido Sr. Ministro, lo traslado V. S. para conocimiento de la

corporación y a fin de que se proceda al nombramiento de los individuos que han de completar el numero designado. –Dios guarde a V.S. muchos años.-Madrid 3 de Octubre de 1850- el Director General Antonio Gil de Zarate. –Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.

4ª

MINISTERIO DE COMERCIO. INSTRUCCIÓN Y OBRAS PÚBLICAS

Instrucción pública- Negociado 4º- Excmo. Sr. –La Reina (Q.D.B.) se ha dignado aprobar el nombramiento de D. Antonio Colom y Osorio para Secretario general de esa Academia, hecho por la corporación en virtud de sus atribuciones.- Dios guarde a V.E. muchos años- Madrid 7 de Noviembre 1850- Seijas- Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.

5ª

MINISTERIO DE COMERCIO, INSTRUCCIÓN Y OBRAS PUBLICAS-

Instrucción Pública- Negociado 4º- El Sr. Ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas, dice con esta fecha al Presidente de la Academia de Bellas Artes de Cádiz lo que sigue—Enterada la Reina (Q.D.G.) de la consulta elevada por V.S. en 8 de Enero último sobre el modo de suplir a los consiliarios de esa corporación, siempre que por ausencia, enfermedad o por hallarse ejerciendo alguno de ellos el cargo de presidente accidental, no les sea posible desempeñar el suyo respectivo, se ha dignado resolver que cuando los consiliarios sustituyan al presidente o falten al desempeño de sus funciones, por enfermedad o ausencia que exceda de 15 días, se citen para las sesiones de la junta de gobierno, a los académicos más antiguos que no sean profesores de la Escuela. -De la Real orden comunicada por el referido Sr. Ministro lo traslada a V.S. para conocimiento de la Academia y efectos correspondientes.-Dios guarde a Vd. muchos años –Madrid 19 de Febrero de 1851.- el Subsecretario, Antonio Gil de Zarate- Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.

6ª

MINISTERIO DE COMERCIO, INSTRUCCIÓN Y OBRAS PÚBLICAS-

Negociado 4º-Vista la consulta de la academia de Bellas Artes de Granada, en que pide se determine si en el caso de fijar un individuo de la misma su domicilio fuera de la capital, o en el de faltar a las sesiones por un largo espacio de tiempo, deberá declararse vacante su plaza, la Reina (Q.D.G.)se ha servido resolver por punto general, que siempre que un académico varíe de domicilio por más de seis meses, se conceptúe vacante su plaza y se provea en otro, quedando aquel en consideración de supernumerario y con derecho, si regresare, a entrar en una de número, siempre que la hubiera libre en su clase, y que en cuanto al académico que por espacio de un año, deje de asistir voluntariamente a las sesiones de la Corporación, se entienda que ha renunciado el cargo y se admita desde luego a otro individuo en su lugar.—De Real orden lo digo a V.S. para conocimiento de esa Academia y efectos correspondientes.- Dios guarde a V.S. muchos años.- Madrid 7 de Julio de 1851—Arteta- Sr, Presidente de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.

7ª

MINISTERIO DE FOMENTO.

Escuelas especiales- La Reina (Q.D.G.) en vista de una consulta que ha elevado la Academia de Bellas Artes de la Coruña, se ha servido declarar que corresponde a los consiliarios de estas Corporaciones al tratamiento de Señoría.- De Real orden lo digo a V.S. para conocimiento de esa academia y demás efectos correspondientes.- Dios guarde a V.S. muchos años- Madrid 26 de Junio de 1852- Reinoso- Sr. Presidente de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.

Los documentos que preceden están copiados a la letra de los originales que obran en el archivo de la Secretaría general de esta Academia.- Sevilla 10 Junio 1856.

El Académico. Secretario General

Firmado: Antonio Colom

LISTA

DE LOS SUJETOS QUE COMPONEN EN LA ACTUALIDAD LA ACDEmia DE BELLAS ARTES DE 1ª CLASE DE SEVILLA, CON EXPRESION DE LOS CARGOS QUE DESEMPEÑAN EN LA MISMA.

Presidente

Sr. D. Manuel López Cepero, Deán de ésta Sta. Iglesia Metropolitana y Patriarcal, Caballero Gran Cruz de la Real orden Americana de Isabel la Católica, Caballero de la orden de Carlos III, del Consejo de S.M. Doctor en Teología y Jurisprudencia e Individuo de las –Academias, Española y de la de San Fernando, etc.

Consiliarios

Sr. D. Manuel Cano y Manrique, Coronel retirado, Comendador de las Reales órdenes de Carlos III e Isabel la Católica, Caballero de la de San Fernando y de San Juan. Secretario de S. M. condecorado con diferentes Cruces de distinción por acciones de guerra, Gobernador Civil de primera clase cesante, etc.

Sr. D. Fernando Desmaisières y Fernández de Santillana, Marqués de la Motilla y de Valencina, Conde de Torralva y de Casa Alegre, Caballero de la orden Militar de Calatrava, Teniente Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Diputado a Cortes, Vocal de la Comisión de Monumentos Históricos y artísticos de esta provincia, etc.

Sr. D. Miguel de Carvajal y Mendieta, Caballero de la ínclita y veneranda orden de San Juan de Jerusalén, Comendador de número de la Real y distinguida de Carlos III, Ordinario de la Americana de Isabel la Católica, Secretario Honorario de S.M. primer Jefe de Administración Civil, Caballero Maestrante y Secretario de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, vocal de la comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de esta provincia y de la Junta Inspectora de caminos vecinales de la misma, etc.

ACADEMICOS DE NUMERO POR ORDEN DE ANTIGÜEDAD

Sr. D. Antonio Colom y Ossorio, doctor en Medicina de las universidades de Montpellier y Sevilla, Doctor en Ciencias y Catedrático de lengua

Griega en la Facultad de Filosofía. Individuo de varias Corporaciones Científicas nacionales y extranjeras, Secretario general de la Academia, etc.

Sr D. .José María Benjumea, Caballero Gran Cruz de Isabel la Católica, Vicepresidente de la junta de Agricultura Industria y Comercio, socio de mérito de la Económica de esta ciudad, Tesorero de la academia, etc.

Sr. D. Julián B. Williams, Cónsul de S.M. Británica, etc.

Sr. D. Antonio Cabral Bejarano, Académico de mérito por la Pintura Histórica de la Real de San Fernando, Caballero Comendador de la real y distinguida orden Americana de Isabel la Católica, Individuo de varias Corporaciones Científicas, Profesor de las clases de Antiguo y natural y Director de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. Manuel de Bedmar, Magistrado Honorario del Tribunal Mayor de Cuentas. Auditor Honorario de Guerra, Vicerrector de esta universidad Literaria, Decano, Catedrático y Doctor de la facultad de jurisprudencia, Ex Decano y Abogado de este Ilustre Colegio y Bibliotecario de la Academia, etc.

Sr. D. Canuto Corroza.

Sr. D. Joaquín D.. Bécquer, Pintor de Cámara Honorario de S.M. Individuo de la Academia Sevillana de Bellas Letras, etc.

Sr. D. Manuel de Campos y Oviedo, Catedrático de Economía política, ---derecho Público y –Administrativo en esta Universidad Literaria. Caballero de la Real y distinguida orden de Carlos III, -doctor en las facultades de Jurisprudencia y Filosofía en la sección de Letras, Presidente de la Academia Sevillana de Legislación y Jurisprudencia, Individuo de mérito y numerario de varias corporaciones científicas y literarias de esta ciudad y otros puntos del Reino, etc.

Sr. D. Ángel de Ayala.

Sr. D. José María Romero, Pintor de Cámara, Honorario de S.M. Socio de mérito de la de Amigos del País y de la Emulación y fomento de esta ciudad, etc.

Sr. D. Balbino Marrón y Ranero, Arquitecto de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, de SS.AA.RR. los serenísimos señores

Duques de Montpensier, titular del Excmo. Ayuntamiento de ésta ciudad, del Gobierno civil de la Provincial y de la –administración de la Hospitalidad. Provincial, Académico de número de la Sevillana de Buenas Letras, Individuo de la sociedad de Emulación y fomento,, de la Económica de amigos del País de esta ciudad y de la del Jerez de la Frontera, Vocal de la junta de Cárceles, etc.

Sr. D. José María Gutiérrez y Hurtado, Secretario Honorario de S. M. Socio corresponsal de la Academia Española de Arqueología, Individuo fundador de a Diputación Arqueológica de ésta provincia, etc.

Sr. D. José María Escacena y Daza. Profesor de la clase de colorido y composición de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. Antonio Freire, Asesor de los cuerpos de artillería e Ingenieros, Relator del Tribunal Territorial, etc.

Sr. D. José Roldán, Profesor de la clase de Dibujo de Figura de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. Francisco González de Miranda, Primer Ayudante del Departamento General de Grabado de Madrid, Grabador principal de la Casa de Monedas de esta ciudad, e individual de varias –sociedades Artísticas, etc.

Sr. D. José de la Coba, Arquitecto de la Real Academia de San Fernando, Arquitecto, Fontanero por oposición de esta ciudad y del Real Alcázar de la misma. Socio de l la de amigos del País de la de Emulación y Fomento y de la de Ciencias exactas, etc.

Sr. D. Francisco Javier de la Borbolla.

Sr. D. Manuel Rodríguez Fito, Mariscal de Campo, Ingeniero Director Subinspector de Andalucía, Gran Cruz de San Hermenegildo, caballero de la Orden de San Fernando y de la de San Luis, Académico de Honor de la de Nobles Artes de San Fernando de Madrid y de la de Zaragoza, et.

Sr. D. Pedro Hortigosa, Profesor de la clase de Grabado de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. Juan José Bueno, Censor de Teatros, Presidente de la sección de Literatura del Liceo, _Doctor en la Facultad de Jurisprudencia, Ex -

Decano del Ilustre Colegio de Abogados de esta Ciudad. Bibliotecario primero de la Universidad Literaria, Director y socio fundador de la comisión Arqueológica de esta provincia, Individuo de la Academia Sevillana de buenas Letras de otras varias corporaciones Científicas y Literarias, etc.

Sr. D. Juan Domínguez Sangran, -Comendador de la orden Española de Carlos III, Caballero de la Ínclica de San Juan, de la de San Fernando de primera clase h de la de San Hermenegildo, Coronel efectivo de Infantería, Teniente Coronel del cuerpo de Artillería, Subdirector de la fundición de Bronce de esta ciudad, et.

Sr. D. Leoncio Baglietto.

Sr. D. José María de Ibarra, Doctor en Jurisprudencia, Ministro Togado Honorario del Tribunal mayor de Cuentas, Secretario de S.M., Académico Profesor de número de la matritense de Jurisprudencia y Legislación, Vocal de la junta Provincial de Beneficencia de ésta provincia, etc.

ACADEMICOS SUPERNUMERARIOS

Sr. D. Eduardo Cano.

Sr. D, Juan Senovilla.

ACADEMICOS NATOS POR SER PROFESORES DE LOS ESTUDIOS SUPERIORES

Sr. D. Claudio Boutelou, Abogado del Ilustre Colegio de esta ciudad, Auditor de Marina, Honorario, Profesor de la clase de Teoría e Historia de las Bellas Artes de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. Manuel Barrón, socio de número de la Económica de Amigos del País, Profesor de las clases de Perspectiva y paisaje de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. Joaquín Fernández , Arquitecto de la Academia de Nobles artes de San Fernando y Profesor de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. Demetrio de los Ríos, Arquitecto de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, procedente de la Escuela especial Director de caminos vecinales, y Profesor de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. José Sarasola y Pesquera, Arquitecto de la Academia de Nobles Artes de San Fernando y Profesor de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. Vicente Luis Hernández, Profesor de la clase de Escultura de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

Sr. D. Eduardo García Pérez, Arquitecto y Profesor de la Escuela dependiente de la Academia, etc.

ANEXO III

1940

REORGANIZACIÓN DE LAS ESCUELAS SUPERIORES DE BELLAS ARTES EN ESPAÑA

Decreto de 30 de julio de 1940. (BOE de 11 de agosto de 1940)

Art. 1º

En lo sucesivo, las Escuelas Superiores de Enseñanzas Artísticas serán cuatro, establecidas en Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla.

La Escuela de Madrid se denominará Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando; la de Valencia, Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos; la de Barcelona, Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, y la de Sevilla, Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Art. 2º

Será misión de estos Centros el dar las enseñanzas completas de Pintura, Escultura y especialidades de Grabado y Restauración, así como preparar a los alumnos para que puedan obtener el título de Profesor de Dibujo. La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando podrá crear, además, cursos complementarios cuya aprobación dará derecho al título de Profesor Graduado por la Escuela Central. Para obtener este título será preciso, además, que el Graduado presente a la aprobación de un Tribunal designado por el Director de la Escuela una obra de escultura, pintura o grabado. El título de Profesor Graduado por la Escuela Central será considerado como mérito en concursos y oposiciones.

Art. 3º

Para ingresar como alumno en la Escuela Superior de Bellas Artes, los aspirantes podrán presentar el diploma que signifique la aprobación de los cursos de Dibujo en alguna de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos o someterse al examen de Dibujo de Estatua. Tendrán también que acreditar el haber aprobado, por lo menos, los tres primeros cursos del Bachillerato o la declaración de suficiencia en ellos, o sufrir un

examen de cultura general ante un Tribunal nombrado por el Claustro de la Escuela.

Art. 4º

Cada una de las Escuelas Superiores, con la aprobación de la Dirección General, podrá limitar previamente el número de plazas para los alumnos que hayan de ingresar en ellas, teniendo en cuenta la mayor eficacia de la enseñanza y la capacidad de los locales de que disponga.

Art. 5º

Las disciplinas que han de cursarse en estas Escuelas se distribuirán en la siguiente forma

- a) Enseñanzas preparatorias.
- b) Sección de Pintura.
- c) Sección de Escultura.
- d) Enseñanzas complementarias para el Profesorado de Dibujo.
- e) Grabado y restauración.
- f) Enseñanzas especiales establecidas a propuesta de cada Escuela.

Art. 6º

Las enseñanzas preparatorias constarán de las siguientes disciplinas:

- a) Dibujo clásico, preparatorio de colorido, preparatorio de modelado. Este curso tendrá por objeto probar la capacidad y estudiar la vocación del alumno hacia una determinada modalidad artística. Las enseñanzas que lo integran deberán ser aprobadas en conjunto ante un Tribunal designado por el Claustro, el cual seleccionará a los alumnos que puedan pasar a cursar los estudios superiores de los grupos b) o c).

Cada una de las Escuelas Superiores organizará, de acuerdo con sus necesidades y siempre con la aprobación de la Dirección General de Bellas Artes, sus enseñanzas de Pintura y Escultura, las cuales constarán, por lo menos, de las siguientes disciplinas:

- b) Sección de Pintura: Perspectiva, Anatomía Artística, Dibujo del natural en reposo y en movimiento, Colorido, Paisaje, Procedimientos técnicos de la Pintura, Teoría e Historia de las Bellas Artes y Liturgia y Cultura Cristiana.

c) Sección de Escultura: Anatomía Artística, Dibujo del natural en reposo y en movimiento, Perspectiva, Modelado de estatua y del natural, Talla de la piedra y de la madera, Teoría e Historia de las Bellas Artes, Liturgia y Cultura Cristiana.

Art. 7º

Para obtener el título de Profesor de Dibujo será preciso haber cursado una de las Secciones anteriores y, además, las siguientes materias: Pedagogía del Dibujo, Dibujo Geométrico y Proyecciones, Ampliación de Teoría e Historia de las Bellas Artes, Técnica de las Artes Menores, Dibujo Decorativo.

Art. 8º

Cada una de las Escuelas Superiores determinará en su Reglamento interior el funcionamiento de las Secciones de Grabado y Restauración.

Art. 9º

El Profesorado de las Escuelas Superiores de Bellas Artes estará constituido por Catedráticos numerarios, Profesores auxiliares y numerarios y Ayudantes temporales.

Art. 10º

La provisión de las Cátedras será realizada ordinariamente por concurso-oposición, que tendrá lugar ante un Tribunal designado por el Ministerio de Educación Nacional, el cual estudiará los méritos aducidos en el concurso por cada uno de los opositores y estimará cuáles han de ser los ejercicios de oposición complementaria, caso de que ninguno de los opositores tengan condiciones tan relevantes que le den una notoria superioridad sobre los restantes.

Art. 11º

Serán méritos preferentes en los concursos-oposición:

- a) Haber obtenido recompensas oficiales en Exposiciones y Concursos Nacionales y Extranjeros, o tener obras expuestas en Museos Nacionales o Extranjeros.
- b) Haber realizado labor pedagógica relacionada con la Cátedra objeto del concurso-oposición.
- c) Tener cursados todos los estudios de la Sección correspondiente en estos Centros de enseñanza.

Art. 12

Cuando, a juicio del Ministerio, algún artista reúna condiciones tan excepcionales y relevantes que merezca ser nombrado Profesor de alguna de las Escuelas Superiores, sin someterse a concurso-oposición; podrá hacerse este nombramiento previo el parecer favorable de la Sección correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Claustro de Profesores de la Escuela para la cual se haya de hacer el nombramiento.

Art. 13º

La provisión de las plazas de Profesores Auxiliares se sujetará al mismo régimen que las Cátedras.

Art. 14º

Los Ayudantes temporales serán nombrados por el Ministerio de Educación Nacional, a propuesta del Catedrático de la asignatura y previo informe favorable del Claustro. Este determinará aquellas asignaturas que exijan el establecimiento de Ayudantías y las pruebas de capacidad a que han de someterse los propuestos.

Los Ayudantes temporales ejercerán sus funciones por un periodo de cuatro años prorrogables, a propuesta del Profesor de la asignatura y previo informe del Claustro. Percibirán la gratificación que determine la Escuela.

Art. 15º

El Tribunal que ha de juzgar las oposiciones a Cátedras y Auxiliarias numerarias estará constituido por un Presidente, dos Vocales y dos suplentes nombrados por el Ministerio.

Los suplentes asistirán a toda oposición sin voz ni voto, y actuarán en los casos previstos por las disposiciones generales vigentes para la provisión de Cátedras.

Los Vocales de los Tribunales ostentarán la condición de Catedráticos numerarios de cualquiera de las Escuelas Superiores, y uno de ellos, por lo menos, será Catedrático de la Escuela en la cual exista la vacante que se ha de proveer. Podrán ser suplentes los Auxiliares numerarios. La Presidencia recaerá en un Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Los opositores presentarán la documentación exigida para casos semejantes por las disposiciones vigentes.

Art. 16

El Claustro de Profesores estará constituido por los Catedráticos numerarios y Profesores Auxiliares y presidido por el Director delegado de la Dirección General de Bellas Artes y autoridad suprema en cada Escuela, el cual será nombrado libremente por el Ministro, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes.

Art. 17º

En cada una de las Escuelas habrá un Secretario nombrado por la Dirección General de Bellas Artes, a propuesta de la Dirección del Centro. Este nombramiento podrá recaer en un Catedrático o en un Auxiliar.

Artículo Transitorio

Las funciones y atribuciones del Director y del Secretario estarán regidas por el Reglamento aprobado para la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en, 21 de abril de 1922, mientras no sean aprobados los que, para su régimen interior, proponga cada Escuela.

Los alumnos que hayan ingresado en la Escuela Superior de Bellas Artes podrán acogerse al presente plan, con sujeción a las normas que dicte la Dirección del Centro respecto a conmutación de asignaturas aprobadas, o bien podrán seguir sus estudios con arreglo al plan que regía al hacer su ingreso, con tal de que los terminen dentro de un plazo de tres años, transcurrido el cual quedará vigente con carácter exclusivo el fijado por el presente Decreto.

Las oposiciones anunciadas antes de la fecha de esta disposición se regirán por las normas prevenidas en sus respectivas convocatorias.

Cada una de las Escuelas Superiores de Bellas Artes redactará un Reglamento de régimen interior, de acuerdo con las necesidades características de cada región, que será sometido para su aprobación a la Dirección General de Bellas Artes.

ANEXO IV

1942

ORGANIZACIÓN DE LOS ESTUDIOS EN LAS ESCUELAS SUPERIORES DE BELLAS ARTES

Decreto de 21 de septiembre de 1942. (BOE de 2 de octubre de 1942)

El Decreto de treinta de julio de mil novecientos cuarenta determinó la existencia de cuatro Escuelas de Bellas Artes: una Central, en Madrid, denominada tradicionalmente de San Fernando, y tres Superiores: la de Valencia, también de abolengo reconocido, con el nombre de San Carlos, y las nuevas de San Jorge, de Barcelona, y de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla.

Dióse satisfacción con ello a la aspiración repetidamente expuesta por los cultivadores españoles de extender la enseñanza de las Bellas Artes a regiones de considerable tradición artística.

La necesidad de recoger lo dispersamente establecido y de encuadrar con unidad de criterio las disciplinas y plantillas del profesorado existentes, determinó cierta flexibilidad en los preceptos de aquel Decreto para que la implantación de la reforma no diera lugar a conclusiones y defectos formales. Pero llevada a cabo tal implantación, más como ensayo que como realización estable, la práctica de dos cursos aconseja ya el establecimiento de un régimen común y orgánico que permita extender a estas enseñanzas principios comunes en la vida docente, son perder las variedades peculiares que las tradiciones o circunstancias locales obligan a conservar.

En consecuencia, a propuesta del ministro de Educación Nacional y previa deliberación del Consejo de Ministros,

Dispongo

Art. 1º

Las enseñanzas básicas de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando y las de las Superiores de San Carlos, San Jorge y Santa Isabel de Hungría, establecidas, respectivamente, en Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla, así como las correspondientes a las que puedan crearse en el futuro, se acomodarán a una organización común, conforme a lo que se establece en los artículos siguientes

Art. 2º

Para ingresar en cualquiera de las Escuelas de Bellas Artes será necesario que el aspirante tenga catorce años de edad o los cumpla dentro del año natural en que se verifique la primera inscripción y apruebe un examen en el que se acredite la suficiencia equivalente a la de los cuatro primeros cursos de Bachillerato.

De este examen quedarán dispensados quienes acrediten tener declarada la suficiencia en dichos cuatro cursos del Bachillerato, por haberlos aprobado en un Centro oficial o privado, legalmente reconocido, de Enseñanza Media (1.)

(1) Modificado por Decreto de 12 de febrero de 1954.

Los aspirantes acreditarán también su preparación suficiente en un ejercicio de Dibujo de Estatua.

En casos excepcionales de talentos reconocidos para el Arte que no hayan alcanzado el nivel cultural deseado, y cuya genialidad no debe dejarse perder, podrá aplazarse esta prueba de ingreso hasta la terminación de los estudios de la Escuela.

Art. 3º

Los estudios de las Escuelas de Bellas Artes comprenderán un curso preparatorio común a todas las secciones. Estas serán: Pintura, Escultura, Grabado, Restauración y Dibujo (2).

(2) El Decreto de 16 de diciembre de 1943 (B.O.E de 2 de enero de 1944) creó, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, una Sección de Imaginería Polícroma titulada “Martínez Montañés”.

El **curso preparatorio** común estará constituido por las siguientes disciplinas: Dibujo del Antiguo y Ropajes; Liturgia y Cultura Cristianas; Preparatorio de Colorido y Preparatorio de Modelado.

Art. 4º

La Sección de Pintura tendrá sus estudios distribuidos de la siguiente manera:

Primer curso: Dibujo del Natural (primer curso), Anatomía Artística, Colorido y Procedimientos pictóricos.

Segundo curso: Dibujo del Natural (segundo curso), Colorido y Composición (primer curso), Perspectiva e Historia general de las Artes Plásticas.

Tercer curso: Dibujo del Natural en Movimiento (retentiva, grupos y apuntes), Colorido y Composición (segundo curso), Teoría e Historia de la Pintura y Paisaje.

Art. 5º

Los estudios de la **Sección de Escultura** quedarán constituidos como sigue:

Primer curso: Dibujo del Natural (primer curso), Anatomía Artística, Modelado y Talla Escultórica (primer curso)

Segundo curso: Dibujo del Natural (segundo curso), Modelado y Composición, Perspectiva, Talla Escultórica (segundo curso), e Historia general de las Artes Plásticas.

Tercer curso: Dibujo del Natural en Movimiento (retentiva, grupos y apuntes), Talla Escultórica (tercer curso) y Policromía, Modelado y Composición (segundo curso) y Teoría e Historia de la Escultura.

Art. 6º

Los estudios de la **Sección de Grabado** estarán formados por los de la Sección de Pintura juntamente con la disciplina de Grabado Calcográfico, o por los de la Sección de Escultura con la asignatura de Grabado en Hueco.

Art. 7º

La **Sección de Restauración** tendrá sus estudios constituidos por el plan de la Sección de Pintura y la asignatura de Restauración de Cuadros, o por el de la Sección de Escultura con la disciplina de Restauración de Estatuas.

Art. 8º

Los estudios para el **Profesorado de Dibujo** requerirán la aprobación previa del Bachillerato y constarán de las siguientes asignaturas: Pedagogía del Dibujo, Dibujo Geométrico y Proyecciones, Dibujo Decorativo y Ampliación de Historia de las Artes Plásticas en España (3).

(3) Modificado por Decreto 2785, de 27 de agosto de 1964)

Art. 9º

Al finalizar las enseñanzas respectivas, las Escuelas otorgarán un certificado de suficiencia a los alumnos que hayan aprobado con la escolaridad mínima de cuatro años.

También podrán las Escuelas conceder el Título de Profesor de Dibujo previa la escolaridad de cinco años. Este Título habilitará para el desempeño en propiedad o interinamente de cualquier plaza de Profesor de Dibujo de los Centros de Enseñanza en concurrencia con los que tengan derechos adquiridos y siempre que para el ejercicio profesional no se requieran Títulos especiales superiores (5)

(5) El Decreto 1639, de 23 de septiembre de 1959, fija las tasas que deben exigirse por la expedición de estos títulos. La Orden de 4 de diciembre de 1959 da normas para la aplicación de este Decreto.

La Orden de 4 de diciembre de 1959 da normas para la aplicación de este Decreto)

Art. 10º

Las Escuelas de Bellas Artes podrán solicitar del Ministerio de Educación Nacional el establecimiento de asignaturas complementarias y especiales o de ampliación, que no tendrán carácter obligatorio a los efectos de lo prevenido en el artículo anterior.

Asimismo podrán encargar, con carácter honorífico a personalidades de méritos relevantes en las Artes, tanto españolas como extranjeras, la organización de cursos o conferencias en las que se aceptará inscripción libre. De la asistencia a estos cursos o conferencias podrán expedirse certificaciones que la acrediten (6).

(6) La O.M de 15 de abril de 1964 desarrolla este artículo estableciendo cursos de ampliación de carácter profesional. El Decreto de 16 de diciembre de 1943 (B.O.E. de 2 de enero de 1944) creó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, una Sección de Imaginería Polícroma, titulada “Martínez Montañés”.

Art. 11º

Las Escuelas de Bellas Artes quedan autorizadas para establecer Talleres de Estudios, dentro o fuera de sus locales, encargando de ellos a artistas de notoria reputación. La asistencia a estos Talleres será considerada como una prolongación de la vida académica de los

alumnos que hayan terminado sus estudios con aprovechamiento extraordinario, y podrá durar uno o dos años, a juicio del Claustro de la Escuela, durante los cuales el alumno percibirá una beca, si los recursos económicos lo consienten. Estas becas podrán ser dotadas por Corporaciones y particulares.

Art. 12º

El taller o talleres de la Escuela Central serán considerados como superiores, pudiendo concurrir a ellos no sólo los alumnos que hayan cursado sus estudios en la misma, sino también los procedentes de las demás. Se dará a unos y otros un certificado especial, que será considerado como mérito en oposiciones y concursos.

Art. 13º

La asistencia a las Residencias de Pintores de El Paular y de la Alhambra de Granada será considerada como complementaria de la que se establece en los artículos anteriores, sin perjuicio de la que pueda autorizarse a los artistas extranjeros.

Art. 14º

Los alumnos de las Escuelas de Bellas Artes podrán trasladar sus matriculas y sus expedientes de unas a otras en las condiciones establecidas para los demás Centros docentes superiores dependientes del Ministerio de Educación Nacional

El número de alumnos asistentes a las clases quedará limitado al que permitan la capacidad de los locales y eficacia de la labor docente.

Art. 15º

La provisión de las Cátedras y Auxiliarías de todas las Escuelas de Bellas Artes se realizará mediante concurso-oposición.

La concurrencia a este concurso-oposición será libre entre artistas y especialistas españoles, mayores de edad, no incapacitados para el ejercicio de cargos públicos y que acrediten su adhesión al nuevo Estado.

Art. 16º

Todos los concursos-oposiciones se celebrarán ante un Tribunal constituido en la forma siguiente: un Presidente, miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del Nacional de Educación o de

las Reales Academias de Bellas Artes y Española de la Lengua ; tres Profesores en propiedad, uno de ellos de la Escuela de que se trate; y otro Vocal más, especialmente competente en la materia objeto de la selección. Serán nombrados, al mismo tiempo, igual número de suplentes.

A falta de Profesores de la asignatura, podrán designarse otros de la Sección correspondiente (7)

(7) Modificado por el Decreto de 19 de octubre de 1951 sobre Tribunales de Oposiciones

Art. 17º

En todo lo referente a renunciaciones y recusaciones se aplicará lo prevenido en el Reglamento de oposiciones a Cátedras universitarias(8)

(8) El Reglamento vigente es, con algunas modificaciones parciales posteriores, el de fecha 25 de junio de 1931. En cuanto a procedimiento, rige el Reglamento general de Oposiciones y Concursos de 10 de mayo de 1957.

Art. 18º

El Tribunal procederá en la primera fase del concurso al estudio de los méritos alegados por los concurrentes y tendrá en cuenta de un modo particular los siguientes:

Títulos de los concursantes.

Recompensas oficiales en Exposiciones y Concursos Nacionales o Extranjeros.

Labor pedagógica relacionada con la Cátedra objeto del concurso-oposición.

Estudios cursados en la Sección correspondiente de las Escuelas de Bellas Artes.

En los concursos de las Cátedras de Liturgia y Cultura Cristianas, Historia general de las Artes Plásticas, Teoría e Historia de la Pintura, Teoría e Historia de la Escultura e Historia de las Artes Plásticas en España, se tendrán en cuenta de manera especial los méritos universitarios.

Si el Tribunal considera que entre los aspirantes se destaca notoriamente alguno de ellos, lo podrá proponer para el desempeño de la Cátedra sin necesidad de realizar ningún ejercicio de oposición. En caso contrario, el

Presidente procederá, dentro del plazo de un mes, a la convocatoria de ejercicios de oposición.

Art. 19º

Los ejercicios de oposición estarán determinados por el Tribunal, según la especialidad de cada asignatura, pero será indispensable una prueba de suficiencia que acredite las condiciones del opositor para el ejercicio de la enseñanza, además de las puramente artísticas.

Art. 20º

Las vacantes de una misma asignatura serán acumuladas para la práctica de los ejercicios ante un mismo Tribunal.

Art. 21º

En casos excepcionales podrán ser nombrados por Decreto del Ministerio de Educación Nacional Catedráticos extraordinarios, que habrán de ser personalidades notoriamente prestigiosas en la disciplina que se les encomiende.

La iniciativa de estos nombramientos corresponderá al Ministerio de Educación Nacional, que podrá oír a los Claustros respectivos; pero deberán informar la propuesta las Reales Academias de la Lengua y de Bellas Artes y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, según los casos, y siempre el Nacional de Educación. La propuesta y los informes habrán de ser ampliamente motivados y documentados.

Art. 22º

Los Claustros podrán proponer al Ministerio de Educación Nacional el nombramiento de Auxiliares temporales por períodos de cuatro años.

Art. 23º

En cada Escuela habrá un Director nombrado libremente por el ministro, de entre profesores numerarios, y un secretario, que podrá ser profesor auxiliar o funcionario del Escalafón Técnico-administrativo del Departamento.

Art. 24º

Los preceptos contenidos en este Decreto referentes a planes de enseñanza, edad de ingreso y escolaridad empezarán a aplicarse desde el curso mil novecientos cuarenta y tres.

Art. 25º

Las Escuelas de Bellas Artes elevarán a la Dirección General un proyecto de Reglamento de régimen interior en el que podrán insertarse cuantos preceptos de tal carácter no estén contenidos en los artículos anteriores ni se opongan a lo en ellos establecido.

Art. 26º

Se autoriza al Ministerio de Educación Nacional para interpretar, aclarar y aplicar este Decreto, así como para dictar cuantas disposiciones complementarias juzgue oportunas en el mejor cumplimiento del mismo.

Art. 27º

Quedan derogadas cuantas disposiciones se opongan a lo preceptuado en los artículos que anteceden.

ANEXO V

1943 PLAN DE ESTUDIOS ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES SANTA ISABEL DE HUNGRÍA (c/ Gonzalo Bilbao, 7, Sevilla)

CUADRO DE ENSEÑANZAS (según el Real Decreto de 21 de septiembre de 1942. B.O.E. 2-X-42)

INGRESO

Edad mínima 14 años. Pruebas: Ejercicio teórico de cultura general, según programa, que le será dispensado a quienes hayan cursado cuatro años del Bachillerato. Ejercicio práctico consistente en dibujar una cabeza de yeso a toda mancha y una estatua por procedimiento libre.

CURSO PREPARATORIO DE TODAS LAS SECCIONES

Liturgia y Cultura Cristiana.....Dr. D. Andrés. A. Esteban Romero

Dibujo del Antiguo y Ropajes.....D. José M^a Labrador y Arjona

Preparatorio de Colorido.....D. Antonio Díaz Fernández

Preparatorio de Modelado.....D. Mauricio Tinoco Ortiz.

SECCIÓN PINTURA

(Primer Curso)

Dibujo del Natural (primer curso).....D. Félix Lacárcel y Aparici

Anatomía Artística.....Dr. D. Agustín Sánchez Cid

Colorido.....D. Antonio Díaz Fernández

Procedimientos Pictóricos..... D. Juan M. Sánchez Fernández

(Segundo Curso)

Dibujo del Natural (Segundo Curso).....D. Félix Lacárcel y Aparici

Colorido y Composición (1º curso).....D. Alfonso Grosso Sánchez

Perspectiva.....D. José Martínez del Cid

Hª General de las Artes Plásticas.....Dr. D. José Hernández Díaz

(Tercer Curso)

Dibujo del Natural (Movimiento).....D. Sebastián García Vázquez

Colorido y Composición (2º curso).....D. Alfonso Grosso Sánchez

Teoría e Historia de la Pintura.....Dr. D. José Hernández Díaz

Paisaje.....D, Rafael Cantarero Mesón

SECCIÓN ESCULTURA

(Primer Curso)

Dibujo del Natural (1º curso).....D. Félix Lacárcel Aparici

Anatomía Artística.....D. Agustín Sánchez Cid

Modelado.....D. Juan Luis Vasallo

Talla escultórica (1º curso).....D. Mauricio Tinoco Ortiz

(Segundo Curso)

Dibujo del Natural (2º curso).....D. Félix Lacárcel y Aparici

Modelado y Composición.....D. Juan Luis Vasallo

Perspectiva.....D. José Martínez del Cid

Talla Escultórica (2º curso).....D, Mauricio Tinoco Ortiz

Hª General de las Artes Plásticas.....D. José Hernández Díaz

(Tercer Curso)

Dibujo del Natural (Movimiento).....D, Sebastián García Vázquez

Modelado y Composición (2º curso).....D. Juan Luis Vasallo

Talla Escultórica (3º curso).....D. Mauricio Tinoco Ortiz

Teoría e Hª de la Escultura.....D. José Hernández Díaz

SECCIÓN DE GRABADO

Cursadas todas las asignaturas de la sección de Pintura, se complementarán con las de Grabado de Reproducción, Grabado Original y Grabado y Estampación.

Profesora: Señorita Encarnación Rubio

PROFESORADO DE DIBUJO

Quienes hayan cursado y terminado alguna de las secciones anteriores y estén en posesión del Título de Bachiller, necesitan aprobar las siguientes asignaturas:

Pedagogía del Dibujo.....Ldo. D, Antonio Sánchez Corbacho

Dibujo Geométrico y Proyecciones.....D. Alberto Balbontín y de Orta

Dibujo Decorativo.....D. Alberto Balbontín y de Orta

Ampliación Hª Artes Plásticas en España.....D. José Hernández Díaz

Además de los anteriores profesores, colaboran en las tareas docentes, D. Santiago Martínez, Martín y D. Juan Rodríguez Jaldón en la Sección de Pintura; d. Jaime Mir Ramis en la Escultura; Dr. D. Enrique Marco Dorta y Ldo. D, Elías Ferrer Martínez, en las enseñanzas teóricas

RECOMPENSAS Y BECAS

Cada curso académico la escuela distribuye un premio de 500 pesetas y seis de 250 pesetas concedidos por el Ministerio de educación a los alumnos que hayan obtenido mejores calificaciones.

Asimismo se efectúa anualmente un viaje de ampliación de estudios por varias poblaciones españolas.

Se otorga asimismo el *Premio Ibarra*, consistente en una bolsa de viaje de 2000 pesetas entre quienes hayan aprobado la reválida del Profesorado de Dibujo.

La Jefatura Provincial de Artesanía de F.E.T. y de las J.O.N.S. de Granada, ha instituido un premio, consistente en abonar el importe del Título de Profesor de Dibujo, al alumno que se haya hecho merecedor de él.

La Escuela de sus propios fondos, costea una beca de 200 pesetas entre los alumnos oficiales

ANEXO VI

1944

REGLAMENTO DE RÉGIMEN INTERNO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA DE SEVILLA

Orden de 20 de enero de 1944. (BOE de 1 de febrero de 1944)

Capítulo I.- De las enseñanzas

Art. 1º

En la actualidad están organizadas en la Escuela las siguientes secciones: Pintura, Escultura, Grabado Calcográfico y Profesorado de Dibujo.

Art. 2º

La distribución de asignaturas por cursos está regulada por el Decreto de 21 de septiembre de 1942 y su escolaridad es como sigue:

Curso Preparatorio:

- Liturgia y Cultura Cristiana: cuatro horas semanales
- Dibujo del Antiguo y Ropajes: tres horas diarias
- Preparatorio de Modelado: tres horas diarias
- Preparatorio de Colorido: tres horas diaria

Sección de Pintura

Primer Curso

- Dibujo del Natural (primer curso): dos horas diarias
- Anatomía Artística: una hora diaria
- Colorido: tres horas diarias
- Procedimientos Pictóricos: tres horas diarias

Segundo Curso

- Dibujo del Natural (segundo curso): dos horas diarias
- Colorido y Composición (primer curso): tres horas diarias
- Perspectiva: dos horas diarias
- Historia General de las Artes Plásticas: una hora diaria

Tercer Curso

- Dibujo del Natural (movimiento): dos horas diarias
- Colorido y Composición (segundo curso): tres horas diarias
- Teoría e Historia de la Pintura: dos horas semanales
- Paisaje: dos horas diarias (escolaridad de octubre a junio)

Sección de Escultura

Primer Curso

- Dibujo del Natural (primer curso): dos horas diarias
- Anatomía Artística: una hora diaria
- Modelado: tres horas diarias
- Talla Escultórica (primer curso): dos horas diarias

Segundo Curso

- Dibujo del Natural (segundo curso): dos horas diarias
- Modelado y Composición (primer curso): tres horas diarias
- Perspectiva: dos horas diarias
- Talla Escultórica: dos horas diarias
- Historia General de las Artes Plásticas: una hora diaria

Tercer Curso

- Dibujo del Natural (movimiento): dos horas diarias
- Modelado y Composición (segundo curso): tres horas diarias
- Talla Escultórica: tres horas diarias
- Teoría e Historia de la Escultura: dos horas semanales

Sección de Grabado

- Grabado de Reproducción: dos horas diarias
- Grabado Original: dos horas diarias
- Grabado y Estampación: dos horas diarias

Profesorado de Dibujo

- Pedagogía del Dibujo: tres horas semanales
- Dibujo Geométrico y Proyecciones: dos horas diarias
- Dibujo Decorativo: dos horas diarias
- Ampliación de las Artes Plásticas en España: tres horas semanales

Art. 3º

La escolaridad se computará desde el 1 de octubre a 31 de mayo, ambos inclusive, salvo lo que en contrario disponga la superioridad. Dicha escolaridad alcanza igualmente a la asignatura de Paisaje.

Art. 4º

La asistencia a clase es obligatoria para los alumnos oficiales; de tal modo, que la Junta de Profesores de curso puede obligar a repetir asignaturas o cursos completos, cuando la escasa asistencia del escolar a los trabajos de clase determine la falta de madurez para la aprobación de la asignatura.

Art. 5º

Los alumnos libres pueden ser admitidos a las clases cuando haya cabida para ellos, sin perjuicio de la enseñanza oficial.

Art. 6º

El Claustro de Profesores, vista la capacidad de las aulas-talleres y la conveniencia de la enseñanza, puede proponer a la superioridad la limitación de la matrícula.

Art. 7º

Los profesores titulares de las asignaturas de Liturgia y Cultura Cristiana, Anatomía Artística, Perspectiva, Pedagogía del Dibujo Geométrico, Historia General de las Artes Plásticas, Teoría e Historia de la Pintura, Teoría e Historia de la Escultura y Ampliación de Historia de las Artes Plásticas en España, deben presentar en la Secretaría de la Escuela, durante el mes de septiembre de cada año, el programa circunstanciado de sus respectivas asignaturas que haya de regir en el siguiente curso académico. Los profesores titulares de las restantes disciplinas entregarán el citado mes una memoria circunstanciada donde conste el contenido de la asignatura y los ejercicios que deban realizar los alumnos cada uno de los cursos en que se divida. Estos programas y cuestionarios serán facilitados a quienes deseen conocerlos. El Claustro de Profesores redactará el programa, el ejercicio teórico de ingreso, y el titular de Dibujo del Antiguo, la memoria del ejercicio práctico.

Art. 8º

El 15 de septiembre de cada año se fijará en el tablón de anuncios de la Escuela el horario que ha de regir para el curso siguiente, una vez aprobado por la superioridad.

Art. 9º

Todas las pruebas de suficiencia, tanto de alumnos oficiales como de libres, se celebrarán ante tribunales, durante las convocatorias de junio y septiembre y en dos llamamientos por asignatura.

Estos tribunales estarán formados por tres profesores, de los cuales dos han de ser catedráticos numerarios, y siempre formará parte el titular de la asignatura objeto de la prueba, salvo los casos previstos por la legislación vigente. Dichos tribunales estarán presididos por el numerario más antiguo que forme parte de ellos, salvo que figure el director de la Escuela.

Art. 10º

En las pruebas de suficiencia de alumnos oficiales, el tribunal, a la vista de los trabajos realizados durante el curso, puede juzgarlos o someterlos, en caso contrario, a las pruebas que estime necesarias. Los alumnos libres serán juzgados en todo caso por pruebas.

Art. 11º

Los tribunales redactarán acta duplicada de cada uno de los llamamientos donde harán constar las siguientes calificaciones: aprobado, notable y sobresaliente. Al alumno presentado que no merezca la aprobación, le será devuelta la papeleta de examen, y se hará constar en el acta.

Art. 12º

Terminada la convocatoria de septiembre, los alumnos oficiales y libres que hayan obtenido la calificación de sobresaliente, podrán tomar parte, en turnos independientes, en las pruebas para la oposición de matrícula de honor en la asignatura en que fueren calificados con tal nota. Por cada veinte alumnos o fracción, podrá otorgarse una matrícula de honor

Art. 13º

Para poder presentarse a examen en las asignaturas de su curso, será requisito indispensable tener aprobadas todas las del anterior. Asimismo, no se podrá formalizar matrícula oficial en las disciplinas de un curso si el escolar tuviere pendiente de aprobación dos asignaturas prácticas del anterior. En las disciplinas de carácter cíclico, no se formalizará matrícula en segundo o tercer curso de alguna materia, sin la previa aprobación del anterior. (Ejemplo: Dibujo del Natural, Colorido, Talla Escultórica, Modelado y Composición, Grabado Calcográfico.)

Art. 14º

Con el fin de hacer eficaz la enseñanza, se crean las juntas de profesores de cada curso que preceptivamente en los meses de octubre, enero, marzo y mayo y potestativamente siempre que la Dirección estime oportuno, se reunirá para cambiar impresiones sobre la orientación de las materias y analizar el caso particular de cada alumno y las medidas que convenga adoptar en orden a su orientación y formación artística.

Art. 15º

Complemento importantísimo de la enseñanza, son los viajes escolares que el Estado subvenciona. Estos viajes estarán dirigidos por dos profesores designados por el Claustro; procurándose que uno de ellos tenga formación histórica y que el otro sea un profesional. Los alumnos beneficiarios de la excursión serán seleccionados, según sus condiciones escolares.

Capítulo II.- Gobierno de la Escuela

Art. 1º

El gobierno de la Escuela está reservado al director de la misma con el que colaboran o lo asesoran el secretario, el Claustro de Profesores, y para la administración de fondos, la Junta Económica.

Art. 2º

Del director.- La persona designada por la superioridad para ocupar este cargo gozará de las prerrogativas y preeminencias que le confieren las disposiciones vigentes.

- Será el responsable de la marcha del Centro, sin que pueda diluir esta responsabilidad con los organismos de la Escuela y de sus decisiones personales responderá únicamente ante la superioridad.
- Ostentará la representación del Centro en cuantos actos y ocasiones hubiere lugar.

- Presidirá todos los actos de la Escuela.
- Autorizará con su firma todos los documentos de relación exterior del Centro, y con el visto bueno los de carácter administrativo y económico que emanen de la Secretaría o Habilitación.
- Hará cumplir las órdenes de la superioridad y los preceptos reglamentarios.
- Informará las solicitudes del personal de la Escuela.
- En la primera quincena de septiembre compondrá el horario que ha de regir en el curso que comienza en el mes de octubre, oyendo previamente al Claustro.
- En el mes de mayo, designará los tribunales que han de juzgar las pruebas de suficiencia de los alumnos oficiales y libres en las convocatorias de junio y septiembre, oyendo con antelación al Claustro.
- En el mes de octubre cada año procurará que la Junta Económica redacte el presupuesto del Centro para el curso que en dicho mes comienza, que dará a conocer al Claustro.
- Actuará como ordenador de pagos del establecimiento a tenor de la legislación vigente.
- Podrá conceder al profesorado quince días de licencia anual a tenor de las disposiciones vigentes.
- Ejercerá la suprema función de disciplina sobre todo el personal que le esté subordinado.
- Reunirá al Claustro, las Juntas de Curso y la Económica, siempre que lo estime conveniente, cuando deba hacerlo por precepto reglamentario o, en caso que lo soliciten por escrito cinco numerarios, razonando la petición.
- En caso de ausencias o enfermedades, ejercerá sus funciones un catedrático numerario designado por turno de antigüedad.

Art. 3º

Del secretario.- La persona designada por la superioridad para ocupar este cargo, gozará

de los derechos y deberes que le confieren las disposiciones vigentes.

- Tendrá a su cargo los archivos de la Escuela, siendo responsable de la conservación y trámite de los documentos y asuntos confiados a su custodia.
- Todo el material científico y pedagógico del Centro queda sometido a su vigilancia, dando cuenta al director de las anomalías que encuentre para que éste adopte las medidas pertinentes. Para la mejor prestación de este servicio tendrá redactados inventarios circunstanciados del material, reseñando las altas y bajas que vayan ocurriendo.
- Será el jefe inmediato del personal administrativo y subalterno del establecimiento, preocupándose de la distribución adecuada de los

servicios y del exacto cumplimiento de todos ellos y pasando al director las partes de las anomalías, para proceder en consecuencia.

- Redactará las actas de los Claustros y Juntas Económicas, con especificación de sus acuerdos.
- Autorizará con su firma las certificaciones, las actas y todos aquellos documentos relativos al orden interno de la Escuela, con el visado de la Dirección.
- Será el depositario de los fondos ordinarios y extraordinarios de la Escuela, satisfaciendo los pagos acordados por la Junta Económica y los ordenados por la Dirección.
- En ausencia o enfermedades será sustituido por el catedrático numerario, profesor ayudante o funcionario administrativo del Centro que designe la Dirección.

Art. 4º

Del Claustro de Profesores.

- El Claustro de Profesores es el consejo consultivo de la Dirección, y estará compuesto por los catedráticos numerarios, profesores encargados de curso y ayudantes de la plantilla oficial del Centro, quienes tendrán derecho a voz y voto en las reuniones. Cualquiera otra persona que fuera requerida para asistir a los claustros, tendrá voz, pero no podrá votar.

Art. 5º

El Claustro se reunirá siempre que la Dirección lo estime conveniente para oír su parecer, o cuando lo soliciten por escrito cinco catedráticos numerarios razonando el motivo de la sesión.

Art. 6º

La Dirección deberá reunir el Claustro y oír sus juicios:

- En la distribución del horario escolar.
- En la formación de tribunales de examen.
- Para el nombramiento de un catedrático que ejerza las funciones de interventor.
- Para la aprobación del presupuesto de la Escuela
- En los proyectos de obras extraordinarias.
- En la distribución de premios y recompensas.
- En la designación de los profesores que dirijan las excursiones.
- En la limitación de la matrícula oficial, si a ello hubiere lugar.
- En las solicitudes de ayudantes personales.

- En todos los casos de disciplina en los que la legislación no marque previamente el procedimiento.

Art. 7º

De todos los acuerdos que se adopten en el Claustro se levantará un acta por el secretario de la Escuela, en el que consten las circunstancias de mayor interés acaecidas durante las sesiones.

Art. 8º

De la Junta Económica.

- Para el régimen económico del Centro existirá una Junta Asesora, formada por el secretario y el interventor y presidida por el director.

Art. 9º

El interventor ha de ser un catedrático numerario designado anualmente por el Claustro, y que puede ser reelegido indefinidamente. Sus servicios serán gratuitos.

Art. 10º

La Junta se reunirá siempre que la Dirección lo estime conveniente, y de sus acuerdos levantará acta en libro especial el secretario de la Escuela.

Art. 11º

Cuando se estime procedente será llamado a dicha Junta el habilitado del Centro, que figurará en ella solamente con voz.

Art. 12º

Misión particular de esta Junta será la confección del presupuesto de la Escuela, que será presentado al Claustro.

Capítulo III.- Personal

Art. 1º

El personal de la Escuela estará constituido por los catedráticos numerarios, los profesores encargados de curso, los profesores

ayudantes de plantilla, los profesores ayudantes personales, los alumnos, los administrativos y subalternos y los auxiliares de servicio.

Art. 2º

De los catedráticos numerarios.- Las personas que hayan obtenido este cargo, gozarán de los derechos y deberes que les confieren las disposiciones vigentes. Dentro de la Escuela no existirá entre ellos más jerarquía que la antigüedad.

Art. 3º

Los catedráticos numerarios están obligados a velar por los intereses de la enseñanza, en tal forma, que pospondrán los suyos personales en caso de colisión.

Art. 4º

Serán los responsables de la enseñanza de sus respectivas disciplinas y de que se mantenga en las aulas y talleres el más riguroso orden y el estricto sentido moral en todos los actos, sin que puedan diluir esta responsabilidad con sus colaboradores. De todas las incidencias que ocurriesen darán cuenta al director para que éste provea.

Art. 5º

Serán los responsables del material pedagógico que se les confíe mediante inventario para el desarrollo de la enseñanza, incluso subsidiariamente, si a ello hubiere lugar. De todas las incidencias que en este sentido acaeciesen darán cuenta al secretario del Centro, como encargado supremo del material.

Art. 6º

De los encargados de curso.- Las disciplinas que no tengan como titular un numerario serán desempeñadas por los encargados de curso que designe la superioridad, a quienes afectan las mismas disposiciones que a los catedráticos.

Art. 7º

De los profesores ayudantes temporales.- Las personas designadas por la superioridad para ocupar estas plazas de la plantilla del Centro

gozarán de los derechos y deberes que consignan las disposiciones vigentes.

Art. 8º

Serán colaboradores asiduos en la labor de cátedra, debiendo estar siempre adscritos a alguna de ellas y encargándose del trabajo que le señale el titular.

Art. 9º

En caso de ausencia o enfermedades, sustituirá a los titulares con los derechos y deberes propios de éstos.

Art. 10º

Cuando la cátedra carezca de titular, podrá ser propuesto para encargado de curso, en la forma prevista por la legislación.

Art. 11º

De los ayudantes personales.- En caso de imperiosa necesidad y atendidos únicamente los intereses de la enseñanza, podrá proponerse el nombramiento o ayudantes personales, que deben ser de reconocida competencia en la materia o materias en que haya de colaborar. Antes de hacer la propuesta a la superioridad, deberá oírse al Claustro de Profesores.

Art. 12º

De los alumnos.- Los alumnos que cursen sus estudios en la Escuela serán oficiales y libres; unos y otros tendrán los derechos y deberes que señalan las disposiciones vigentes.

Art. 13º

Los premios ordinarios y extraordinarios y la inclusión en las excursiones escolares abonadas por el Estado corresponde únicamente a los oficiales.

Art. 14º

Los escolares se harán cargo, mediante recibo, del material de las distintas disciplinas que cursen y responderán subsidiariamente de los destrozos que por descuido o abusos se ocasionen.

Art. 15º

Todos los trabajos que realicen los alumnos en las cátedras pertenecen a la Escuela, y nadie podrá disponer de ellos en ningún sentido, incluso para exponerlos, sin permiso de la Dirección, que debe ser solicitado en cada caso. Al finalizar el curso, la Dirección decidirá los que deban quedar en propiedad del Centro, para su propia historia, poniendo los demás a la libre disposición de sus autores.

Art. 16º

La asistencia a clase es obligatoria para los oficiales, de tal forma, que treinta faltas en las clases diarias y quince en las alternas, sin justificar podrían motivar la pérdida de la matrícula.

Art. 17º

Los alumnos libres pueden ser admitidos a las clases por los titulares de ellas, sin perjuicio de la enseñanza oficial.

Art. 18º

Unos y otros deberán mantener el orden más riguroso y el máximo sentido moral en la Escuela, evitando a todo trance conversaciones inútiles y distracciones perniciosas. Queda terminantemente prohibido mantener conversaciones con los modelos y comer o fumar en las aulas o talleres.

Art. 19º

Las medidas de disciplina serán las generales que disponen las leyes vigentes

Art. 20º

Del personal administrativo.- Las personas designadas por la Superioridad para ocupar este cargo tendrán los derechos y deberes que consignan las disposiciones vigentes.

Art. 21º

Estarán a las órdenes del secretario, quien marcará con el visto bueno de la Dirección el horario y la distribución de trabajos.

Art. 22º

Del personal subalterno.- las personas designadas para ocupar los cargos subalternos tendrán los derechos y deberes que marcan las disposiciones vigentes.

Art. 23º

Estarán a las órdenes inmediatas del secretario, quien señalará el horario y distribución de trabajos, con el visto bueno del director.

Art. 24º

La Dirección designará el funcionario que deba ocupar la Conserjería, quien será el jefe de sus compañeros, tendrá a su cargo la conservación de todo el edificio, enseres y material de la Escuela y cuidará de la más escrupulosa limpieza, que estará distribuida entre las limpiadoras y los subalternos del Centro. Asimismo estará a su cargo el parte de asistencia del Profesorado, que tendrá en todo momento al día para conocimiento de la Dirección.

Art. 25º

Uno de los subalternos cuidará de la portería, y otro del jardín, procurando éste velar con todo celo de las plantas que son ornato importantísimo de la Escuela.

Art. 26º

Del habilitado.- La persona designada por el Claustro para ocupar este cargo gozará de los derechos y deberes que marcan las disposiciones vigentes.

Art. 27º

Cuando sea requerido para ello, podrá asistir con voz a las Juntas Económicas.

Art. 28º

De los modelos.- Las personas que desempeñen este servicio deberán atenerse a las reglas de la más estricta moralidad.

Art. 29º

Los titulares de las asignaturas que requieran modelo desnudo cuidarán del máximo orden y compostura en las clases, velando en lo posible la desnudez, sin perjuicio del estudio de las formas.

Art. 30º

Queda prohibido terminantemente que los modelos se desnuden y vistan ante los alumnos, debiendo hacerlo en las cabinas preparadas al efecto, y en las cuales permanecerán en los tiempos del descanso. Asimismo se prohíbe toda conversación y trato con los alumnos.

Capítulo IV.- Recompensas y premios

Art. 1º

La Escuela dispone de las siguientes recompensas y premios: uno de 500 pesetas y seis de 250 pesetas, concedidos por el Estado; un premio de 2000 pesetas para la Sección de Pintura que durante dos años ha costado la Casa Ibarra y Compañía y se titula "Premio Ibarra"; otro de la Jefatura Provincial de Artesanía de F.E.T y de las J.O.N.S, de Granada, consistente en el importe de un título de profesor de Dibujo y una beca costeada por la Escuela, que importa 200 pesetas mensuales, por el espacio del curso académico.

Art. 2º

Estos premios y los demás que pueda disfrutar la Escuela serán otorgados previo informe del Claustro de Profesores.

Art. 3º

Sean preferidos para disfrutar los premios en metálico del Estado los alumnos que hayan obtenido mejores calificaciones en el curso escolar.

Art. 4º

EL "Premio Ibarra" consiste en el importe de una bolsa de viaje de 2000 pesetas. Será requisito indispensable para optar a este premio tener

aprobados todos los estudios correspondientes al Profesorado de Dibujo y haber sido calificado de apto en los ejercicios de reválida.

Art. 5º

La reválida se compondrá de dos partes: una, práctica, que consistirá en un ejercicio del antiguo y otro de dibujo del natural y un tercero de colorido, para los pintores o de modelado para los escultores. El ejercicio teórico constará de preguntas de Historia del Arte, Anatomía y Perspectiva.

Art. 6º

Aprobada la reválida, el escolar que opte al “Premio Ibarra” lo solicitará de la Dirección, indicando la ruta o rutas del viaje que proyecte, debiendo entrar necesariamente a Madrid. El escolar beneficiado deberá entregar un cuadro de temas que el Claustro le señale como fruto de dicho viaje.

Art. 7º

El premio de la Jefatura de Artesanía de Granada se otorgará por concurso de méritos entre quienes hayan aprobado los estudios del Profesorado.

Art. 8º

La beca de la Escuela se otorgará anualmente por concurso entre los alumnos oficiales que hayan aprobado el curso preparatorio. Se tendrán en cuenta preferentemente las condiciones artísticas; pero han de ser valoradas también las económicas.

Capítulo V.- Bibliotecas. Servicios

Art. 1º

Como complemento de la labor docente realizada en las distintas disciplinas, existe en la Escuela una biblioteca especializada, a la cual se le ha dedicado desde el primer momento el máximo interés.

Art. 2º

Esta biblioteca es privada, y sólo utilizable por los profesores y alumnos. Los estudiosos interesados en la consulta de los fondos bibliográficos que componen la biblioteca podrán hacerlo previa la autorización del bibliotecario o de la Dirección.

Art. 3º

Los libros que se custodien en la biblioteca no podrán sacarse por nadie del local de la misma. Cuando alguno de ellos fuese necesario para el servicio de clase, podrá llevarse a ella, previa petición del profesor, quedando éste obligado a devolverlo a la biblioteca terminada la clase del día en que se utilizara.

Art. 4º

La dirección de la biblioteca estará a cargo de un catedrático numerario, profesor encargado de curso o ayudante temporal designado por la Dirección. Este cargo será gratuito y tendrá las siguientes obligaciones

- La vigilancia de los libros que componen la biblioteca.
- La redacción del libro de entrada de los libros.
- La redacción de la triple ficha de cada libro.
- La propuesta a la Dirección de los días y horas en que deba estar abierta la biblioteca, en cada una de las temporadas del año.
- La propuesta de los libros que deban ser adquiridos, atendiendo siempre a los intereses de la enseñanza.
- La conservación del orden en el local de la biblioteca para que el estudio sea posible.
- El buen trato que debe darse a los libros.
- La propuesta a la Dirección de las personas a quienes debe prohibirse el uso de la biblioteca, por no comportarse en la forma que debe ser exigida.

Art. 5º

El bibliotecario será auxiliado por el personal subalterno que se estime necesario.

Art. 6º

Fichero fotográfico.- como complemento de la labor escolar, existe un fichero de fotografías de objetos de arte, que se aspira a completar cuando sea posible.

Art. 7º

Estas fotografías no podrán ser sacadas por nadie del local en que se custodien. Para el servicio de clase, y previa la petición del profesor, podrán llevarse las necesarias, cuidando éste de devolverlas tan pronto haya terminado la clase del día en que se utilizaran.

Art. 8º

Este fichero fotográfico estará a cargo del catedrático de Historia del Arte de la Escuela, quien podrá solicitar de la Dirección las colaboraciones que estime necesarias. Será misión suya:

- Conservar las fotografías.
- Clasificarlas científicamente y de modo fácil de manejar por los escolares.
- Proponer las compras del material conveniente para enriquecimiento del fichero.

Art. 9º

Trabajos veraniegos.- Los alumnos de la Escuela que deseen aprovechar las vacaciones estivales podrán utilizar el material de la misma en los locales en que está establecida.

Art. 10º

Todos los trabajos que se lleven a cabo en el Centro durante el estío serán dirigidos por profesores en turno voluntario. Si en algún momento no hubiese ninguno de ellos para tutelar dichos estudios, quedarán éstos interrumpidos hasta que alguno se ofrezca. El profesor de turno será responsable de cuanto acaezca en la marcha de los trabajos.

Art. 11º

Todos los gastos que se ocasionen durante este tiempo, tanto de luz como de modelos, será de cuenta de los escolares que los necesiten.

Art. 12º

Las personas ajenas a la Escuela que deseen beneficiarse de este servicio la solicitarán por carta de la Dirección y acompañarán aval de un

profesor de la Escuela, en el que consten la seriedad y propósitos de trabajar del solicitante.

Art. 13º

Exposiciones.- Terminado el curso escolar, se celebrará una exposición de los trabajos ejecutados por los alumnos durante el año académico si la Dirección lo estima conveniente, oído el Claustro de Profesores.

Art. 14º

Seleccionados los trabajos que deban ser expuestos, la Dirección señalará los que deban quedar en propiedad de la Escuela. El resto será de libre disposición de sus autores, una vez clausurada la exposición.

Art. 15º

Economato de material.- Para ayudar a la labor docente y en beneficio de la clase escolar, funciona un Economato de materiales al servicio del alumno, donde hallan algunos de los que necesitan a precios más económicos que en el mercado.

Art. Adicional

Todos los casos no previstos en este Reglamento serán resueltos según la costumbre, si la índole de los mismos así lo aconsejara, o escuchando al Claustro, si ello fuese conveniente.

ANEXO VII

1974

INCORPORACIÓN DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES A LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Decreto de 21 de diciembre de 1973 (BOE de 23 de enero de 1974)

La ley catorce/mil novecientos setenta y tres, de cuatro de agosto, General de Educación y financiamiento de la reforma educativa, establece en su disposición transitoria segunda, apartado cuatro, que las Escuelas Superiores de Bellas Artes se incorporarán a la educación universitaria en sus tres ciclos, en la forma y con los requisitos que reglamentariamente se establezcan.

En su virtud, a propuesta del Ministerio de Educación y Ciencia y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día catorce de diciembre de mil novecientos setenta y tres,

Dispongo:

Artículo 1º

La actual Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla queda incorporada a la Universidad de Sevilla.

Artículo 2º

Se autoriza al Ministerio de Educación y Ciencia para dictar las disposiciones precisas para el desarrollo de lo establecido en el presente Decreto.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a veintiuno de diciembre de mil novecientos setenta y tres.

Francisco Franco

El Ministro de Educación y Ciencia,

Julio Rodríguez Martínez

ANEXO VIII

1978

TRANSFORMACIÓN DE LAS ESCUELAS SUPERIORES DE BELLAS ARTES DE BARCELONA, BILBAO, MADRID, SEVILLA Y VALENCIA EN FACULTADES DE LAS RESPECTIVAS UNIVERSIDADES

Real Decreto de 14 de abril de 1978 (BOE de 12 de mayo de 1978)

De acuerdo con las previsiones de la disposición transitoria segunda, párrafo cuarto, de la Ley General de Educación, por Decretos tres mil cuatrocientos veintidós/mil novecientos setenta y tres, de veintiuno de diciembre y dos mil quinientos tres/mil novecientos setenta y cinco, de veintitrés de agosto las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia se incorporaron a las respectivas Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid, Sevilla y Politécnica de Valencia.

Teniendo en cuenta, por otra parte, que los mencionados Centros tienen como objetivos fundamentales, entre otros, la conservación y expansión del patrimonio artístico cultural, la educación estética y la formación técnico científica del individuo en el campo profesional del arte puro, de la estética aplicada o de la docencia gráfico plástica del alumno, parece conveniente transformarlas en Facultades Universitarias, dictando al mismo tiempo, y de conformidad con el ya citado párrafo cuarto de la disposición transitoria segunda de la Ley General de Educación, las normas apropiadas para la efectiva incorporación de dichos Centros a la Universidad.

En su virtud, con el informe favorable de la Junta Nacional de Universidades, de conformidad con los dictámenes del Consejo Nacional de Educación y del Consejo de Estado, y obtenida la aprobación de la Presidencia del Gobierno a que se refiere el artículo ciento treinta punto dos de la Ley de Procedimiento Administrativo, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día catorce de abril de mil novecientos setenta y ocho.

Dispongo:

Artículo 1º

Las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia, que se incorporaron respectivamente a las

Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid, Sevilla y Valencia, se transforman en Facultades Universitarias, con la denominación de Facultades de Bellas Artes.

Artículo 2º

Las Facultades de Bellas Artes mencionadas en el artículo anterior quedarán sujetas, a todos los efectos, a las normas del Estatuto singular de la Universidad a la que se han incorporado.

Artículo 3º

- Uno. A partir del curso académico mil novecientos setenta y ocho-setenta y nueve podrán tener acceso a la enseñanza de las Facultades de Bellas Artes quienes hayan superado el Curso de Orientación Universitaria o estén habilitados legalmente para el acceso a estudios de educación universitaria a los que, en todo caso, les será de aplicación la legislación vigente sobre criterios de valoración para el ingreso en la Universidad.
- Dos. Al finalizar los correspondientes estudios, los alumnos obtendrán los títulos a que alude el artículo treinta y nueve de la Ley General de Educación, dentro de las previsiones y con los efectos que en él se señalan y con los derechos, atribuciones y prerrogativas que determines las disposiciones legales.

Artículo 4º

- Uno. Los planes de estudios de estas Facultades, conforme al sistema y régimen de la Ley General de Educación, que comprenderán un núcleo de enseñanzas obligatorias y otras optativas, serán elaboradas por las Universidades, según dispone el artículo treinta y siete de la Ley General de Educación, de acuerdo con las directrices dictadas por el Ministerio de Educación y Ciencia.
- Dos. Por el Ministerio de Educación y Ciencia, a propuesta de las respectivas Universidades, se establecerá el calendario de implantación de los referidos planes de estudios, en sus diversos ciclos.

Artículo 5º

El profesorado de estos nuevos Centros, estará constituido por funcionarios pertenecientes a los Cuerpos de Catedráticos Numerarios, Profesores agregados y Profesores adjuntos de Universidad, y por Profesores ayudantes y otros Profesores contratados, de conformidad

con lo dispuesto en el artículo ciento catorce de la Ley General de Educación.

Disposiciones Transitorias

Primera

Los alumnos que habiendo efectuado las pruebas de ingreso en las Escuelas Superiores de Bellas Artes, para el curso mil novecientos setenta y siete-setenta y ocho, no las hayan superado, podrán concurrir a las mismas en el curso académico mil novecientos setenta y ocho-setenta y nueve, prosiguiendo sus estudios por el plan actualmente vigente.

Segunda

- Uno. Los alumnos matriculados en el año académico mil novecientos setenta y siete-setenta y ocho y en cursos anteriores seguirán sus estudios conforme a los planes y régimen vigentes en la actualidad en las Escuelas Superiores de Bellas Artes con sujeción a lo establecido en la disposición transitoria primera, dos y tres de la Ley General de Educación.
- Dos. Los alumnos que concluyan sus estudios en los supuestos contemplados en esta disposición, obtendrán el título de Profesor de Dibujo, conforme a la legislación anterior y con los efectos por ella reconocidos.
- Tres. Las enseñanzas aludidas en los dos apartados anteriores serán impartidas por el profesorado actual.

Tercera

El actual profesorado de las Escuelas Superiores de Bellas Artes mencionadas en el artículo primero, continuará en sus funciones docentes en las nuevas Facultades, asignándose al mismo la enseñanza de las materias correspondientes en los nuevos planes de estudios, sin perjuicio de lo que resulte del desarrollo de la disposición transitoria sexta de la Ley General de Educación.

Cuarta

- Uno. Los titulados como Profesores de Dibujo en las Escuelas Superiores de Bellas Artes del Estado, continuarán con los mismos derechos profesionales que vienen disfrutando.

- Dos. A los mencionados titulados se les reconocerán así mismo los derechos profesionales que puedan serles reconocidos a los que, en virtud de lo dispuesto en el presente Decreto, y tras cursar los estudios señalados en su artículo cuarto, obtengan el título de Licenciados por las indicadas Facultades de Bellas Artes.

Quinta

Quienes se encuentren en posesión del título de Profesor de Dibujo y deseen obtener el título de Licenciado por las Facultades de Bellas Artes que se establece por el presente Decreto, deberán superar las pruebas de suficiencia que en atención a los estudios realizados, se determinen por el Ministerio de Educación y Ciencia.

Disposiciones Finales

Primera

Por el Ministerio de Educación y Ciencia se dictarán las normas e instrucciones precisas para la interpretación y desarrollo de lo establecido en el presente Real Decreto, que entrará en vigor al día siguiente de su publicación en el Boletín Oficial del Estado.

Segunda

Quedan derogadas cuantas disposiciones se opongan a lo dispuesto en el presente Real Decreto.

Dado en Madrid a catorce de abril de mil novecientos setenta y ocho.

Juan Carlos

El Ministro de Educación y Ciencia,

Iñigo Cavero Lataillade

